JACOBY

HERDERS UND KANTS ÄSTHETIK







HERDERS UND KANTS ÄSTHETIK

VON

GÜNTHER JACOBY.



LEIPZIG.
VERLAG DER DÜRR'SCHEN BUCHHANDLUNG.
1907.



HERRN PROFESSOR

DR. FRIEDRICH PAULSEN

zum Zeichen herzlicher und dankbarer Verehrung.

Dieses Buch ist in ernster Arbeit um den Wahrheitsgehalt eines bedeutungsvollen Gegensatzes zwischen Kants und Herders Gedankenkreisen entstanden. Möge es seine kleine Aufgabe erfüllen. Möge es an seinem Teile mit dazu beitragen, Reichtum und Tiefe aus dem Geiste der beiden großen Ostpreußen ans Licht zu fördern.

Dem Manne, der durch seinen freundlichen Zuspruch das strebende Bemühen des Verfassers ermutigte, möchte die Widmung ein Zeichen des Dankes und der Verehrung sein.

Paris,
Januar 1907.

Lic. Dr. Günther Jacoby.



Inhalt.

Vorfragen.

Herders Ästhetik zur Zeit ihrer Vollendung.

Herders Probleme in der Ästhetik Kants.

Die Zitate in diesem Buche beziehen sich, wenn nichts anderes ausdrücklich angegeben ist, für Herder auf die Ausgabe von Suphan:

Herders Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Bernhard Suphan. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1877 ff.

Für Kants Kritik der Urteilskraft auf die Ausgabe von Vorländer:

Philosophische Bibliothek Bd. 39. Immanuel Kant's Kritik der Urtheilskraft. Herausgegeben und mit einer Einleitung, sowie einem Personen- und Sachregister versehen von Dr. Karl Vorländer. Dritte Auflage. Leipzig, Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, 1902.

Vorfragen.



Herder und Kant.

Herder und Kant bezeichnen einen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Kultur. Man hat sie als die Chorführer einer neuen Epoche des Geisteslebens bezeichnet. Es verhält sich in der Tat so. In den sechziger und dann wieder in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts findet ein Richtungswechsel im öffentlichen, literarischen und philosophischen Denken statt. Eine Flut neuartiger Gedankenwogen tritt auf, die in immer wieder anderen Wellenformen sich bis tief in das 19. Jahrhundert hineindrängt und im Grunde auch noch heute mehr oder minder bewußt unser Denken beeinflußt. Herder einerseits und Kant andrerseits haben diese Bewegung eingeleitet. Wer immer daher sich ein Bild von der Entwicklung des modernen Geisteslebens in Deutschland machen will, der muß sich dieser beiden Männer erinnern. Für Kant ist das allgemein zugestanden. Niemals hat eine Philosophie einen so beispiellosen Erfolg in der öffentlichen Meinung errungen wie die Philosophie des »Kritizismus«. Anders liegt die Sache bei Herder. Sein Name begegnet uns nicht allzu häufig in der neuen Epoche. Viel öfter hören wir die Namen unserer großen Dichter und die Namen der spekulativen Philosophen. Trotzdem gebührt Herder der Ehrenplatz unmittelbar neben Kant. Ja, es wäre sogar durchaus keine Paradoxie, wenn wir uns fragten, ob nicht die tieferen Anregungen für die neue Zeit von dem Geiste Herders ausgingen.

Herder und Kant bilden Kontrastfarben im Gemälde der Neuzeit. Was sie dem deutschen Geistesleben gewesen sind, ist etwas Verschiedenartiges. Wenn sie gleichwohl alle beide die neue Epoche wirksam gestalteten, so war es daher für die

jugendliche Generation keine leichte Aufgabe — und es war ihre Hauptaufgabe —, Herders und Kants Geistesarbeit in sich zu amalgamieren.

Der charakteristische Unterschied zwischen Herder und Kant läßt sich durch die Stellung beider in der Geschichte ihrer Zeit verdeutlichen. Kants Werk ist die letzte und ausgereifteste Frucht des sehr mit Unrecht verachteten Rationalismus; fähig, die kommende Generation mit dem Segen der alten Denkweise zu besamen. Herders Verdienst ist der Kampf für eine neue, auf die organische Entwicklung sehende, allbelebende Geschichts- und Weltauffassung. Das Wort, daß jedermann das Kind seiner Zeit sei, gilt auch für die Neuerer in der Geschichte, gilt auch für Herder und Kant. Freilich gilt es für sie nur in dem beschränkten und allein jederzeit berechtigten Sinne, daß der Einzelne der Geistesart seiner Altersgenossen gemäß denkt. Weder Kant noch Herder haben jemals so gedacht wie die Generationen, die um Jahrzehnte jünger waren als sie. Zwischen Kant und Herder aber lagen Jahrzehnte. Eben das macht ihren Unterschied aus.

Kant war groß geworden zu einer Zeit, als die vernünftelnde Philosophie in üppigster Blüte stand. Die Probleme des Rationalismus, die er als Jüngling in sich aufsog, haben ihn zeitlebens beschäftigt. Um sie dreht sich auch die Frage in den Werken, die ihn sehr viel später zum berühmten Manne machten. Es ist bedeutsam, daß die drei Kritiken als Schiedsrichterinnen fungieren wollten — aber als Schiedsrichterinnen in Problemen, welche in erster Linie die älteren Professoren an den Universitäten beschäftigten, und die dann eben erst durch Kant wieder frisches Leben bekamen. Für die Fragen jedoch, welche die neue deutsche Jugend bewegten, die Jugend, die allein diesen Namen beanspruchen durfte, die Jugend, welche Zukunft hatte — für die Fragen dieser hatten die Kantischen Kritiken keinerlei Antwort. Sie hatten für die »Geniemänner« höchstens einen gelegentlichen Seitenhieb und ahnten nicht, daß sie mit diesen Anspielungen oft sich selbst eine Blöße gaben.

Wie anders der Entwicklungsgang Herders. Herder war zu einer Zeit herangewachsen, als das neue Leben zu keimen begann. Er durfte sich seine geistige Manneswürde zu der glücklichen Stunde erwerben, als die junge Epoche sich von der alten losrang, und er durfte in den Jahren der Reife als der mächtigste

Förderer der neuen Strömung in das Rad der Geschichte eingreifen. Wenn das kantische Denken mit seinen Wurzeln tief in die Probleme der alten Zeit hineinragte, so gingen die Wurzeln Herders nur wenige Jahrzehnte zurück.

So waren Herder und Kant in ihrer Zeit bedingt. Was haben sie ihrer Zeit gebracht? Man pflegt, wo man überhaupt von den Einflüssen Herders im Vergleich mit den Einflüssen Kants redet, von Kant auszugehen und von ihm aus Herder zu beleuchten. Der umgekehrte Weg ist der gerechte. Herder ist zwar persönlich jünger als Kant; aber sein Einfluß ist anderthalb Jahrzehnte älter als der Einfluß der drei Kritiken. Herder hat den Boden bereitet, auf den Kants Same fiel.

Was Herder dem jugendlichen Geschlechte zu geben vermochte, war weniger die Originalität eines von ihm geschaffenen Artefakts von Gedanken. Es war vielmehr die Originalität in der Methode des Denkens, in der Auffassung der Natur und in der Auffassung des geschichtlichen Werdens. Herder hat den Schwerpunkt des allgemeinen Interesses von der vernünftelnden Selbstbespieglung der Vernunft in die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung der uns umgebenden Natur verlegt. Man darf sagen, daß Herder der erste war, dem eine einheitliche und lebendige Anschauung vom Walten der Wirklichkeit aufging; man darf sagen, daß er zum ersten Male auf das Ganze ausdehnte, was im einzelnen Winckelmann für die antike Kunst oder Hamann für die Entwicklung der Sprache — um nur diese beiden zu nennen — dargelegt hatten. Verlebendigung der Natur, die Welt als ein mit den Fäden des Lebens alles Einzelne zusammenwebender, geschichtlich sich entwickelnder Organismus: das ist Herders Thema. Mit ihm hatte er ein Problem an die Tagesordnung gebracht, welches auf Jahrzehnte hinaus das Problem der Modernen wurde. Alles sub specie mundi zu betrachten, das einzelne Ereignis in den Weltorganismus überhaupt hineinzustellen und es von hier aus zu erklären, dies Herdersche Programm ist die Triebfeder in der Philosophie eines Goethe, Schelling, Hegel, Schleiermacher, eines Schopenhauer geworden, der Spezialwissenschaften, die durch die neue Tendenz angeregt wurden, gar nicht zu gedenken.

Wenn trotzdem Herder lange nicht in dieser seiner führenden Rolle anerkannt worden ist, wenn die Philosophie der Romantik

Herder gerne mit Stillschweigen übergeht und sich statt dessen lieber auf Spinoza beruft, den man jedoch vielmehr in der von Herder gebrachten als in der von Spinoza gemeinten Auffassung verstand: so ruht der Grund hierfür — abgesehen von persönlichen Mißhelligkeiten — zu nicht geringem Teile in der Aufnahme der Kantischen Philosophie.

Die Kantische Philosophie war, wie gesagt, der Philosophie Herders durchaus abhold. Es war ein völlig anderes Problem, das den Kritizismus interessierte, und es war eine völlig andere Methode, mit der er dies Problem in Angriff nahm. Der Kritizismus interessierte sich nicht für die Frage nach der Beschaffenheit der Welt, nicht für das Wirken der Natur und ihren Einfluß auf das menschliche Geistesleben. Er hatte vielmehr ein entgegengesetztes Interesse und einen entgegengesetzten Grundsatz. Er meinte, daß allen diesen Fragen eine andere Frage vorauszugehen habe; daß, bevor man eine Philosophie des Weltwirkens anfange, man erst die Möglichkeit einer solchen Weltphilosophie untersuchen müsse. Diese Untersuchung sei zunächst das alleinberechtigte Problem.

Damit war gegen die Herdersche Geistesarbeit der Kriegszustand erklärt worden. Kants Untersuchungen, obwohl ein völlig anderes Problem umfassend, hefteten sich nichtsdestoweniger an den Boden, auf welchem Herder wirtschaftete; und sie liefen darauf hinaus, der Herderschen Arbeitsweise auf eben diesem Boden die Berechtigung abzusprechen. Dagegen setzte sich Herder zur Wehre. Auch er hatte sich über das Wesen des menschlichen Geistes Gedanken gemacht; auch ihn beschäftigte die Frage der Erkenntnis, die Frage der Moral und die Frage der Ästhetik. Aber seine andersartige Weise, die Dinge zu sehen, hatte ihn zu einer andersartigen Problemstellung und zu andersartigen Ergebnissen geführt. Er war nicht der Meinung, daß unser Wissen über die Natur ein gar so mangelhafter Stützpfeiler sei. Er hatte wohl bemerkt, daß der Weg von der Kenntnis der Welt zur Frage nach dem Zustandekommen einer solchen Kenntnis durchaus fruchtbar sei. Das Problem des Bewußtseins war für Herder ein Problem — und es war ihm das wichtigste Problem — der Naturwissenschaft. Nicht von den Tatsachen des Denkens zu den Objekten zu gehen, sondern von den Objekten aus auf das Denken zu blicken, auch den Geist aus dem Ganzen unserer Weltkenntnis zu erklären: das war das grund-

legende Motiv für Herders Erkenntnislehre, für seine Ethik und für seine Ästhetik. Kein Wunder, daß ihm Kants Philosophie, welche die Sache umkehren zu müssen glaubte, als eitel Spitzfindigkeit und Schulfuchserei erschien. Wenn Kant von seinen Prämissen und seiner Verfahrungsweise aus der Herderschen Wissenschaft ein Veto entgegenstellte, so erkannte Herder weder diese Prämissen noch diese Verfahrungsweise an und erklärte seinerseits die Kantische Philosophie für falsch.

Das war der sachliche Grund für den Streit zwischen den beiden großen Ostpreußen. Wie verhielten sich die Zeitgenossen zu den Gegnern? zu den Gedankenkreisen Herders und zu den Gedankenkreisen Kants? Wenn man sie selber hört, so sollte man meinen, daß sie und die werdende Philosophie des 19. Jahrhunderts ganz und gar unter dem Zeichen Kants standen. Es ist wahr: keiner von unsern großen spekulativen Philosophen, der nicht von Kant seinen Ausgang genommen hätte. Keiner, der nicht geglaubt hätte, alleingültiger Vollender des Kantischen Kunstwerks zu sein. — Freilich aber auch keiner, der wirklich im Sinne Kants weitergearbeitet hätte.

Woher dieses merkwürdige Faktum? Sollten sich in allen diesen Männern außer den Kräften des Kritizismus noch andere Mächte geregt haben? Man hat wohl von einer Verquickung des Spinoza mit Kant in ihnen geredet. — Von Herder hat man geschwiegen, denn Herders Name kommt bei den nachkantischen Philosophen nicht vor. Mit ihm brauchten sie sich nicht auseinanderzusetzen. Er hatte sich in allgemeinen Mißkredit gebracht. Sein Unfrieden mit den Großen in Weimar und vollends seine giftigen, so scharf zurückgeschlagenen Angriffe auf Kant blamierten den einst so Berühmten und ließen ihn ins Nichts versinken.

Ironie des Schicksals. Herder, der im Streit gegen Kant Unterlegene, lebte in Kants eigener Partei als Sieger über Kant. Es ist richtig: Herders Blütezeit war vorüber, als die Kantische Philosophie ihren Triumphzug durch die Welt der Wissenschaft antrat. Das war gewiß ein Nachteil für die Unsterblichkeit des Namens Herder, aber es war kein Nachteil für die Unsterblichkeit seines Werkes. Was unter den jungen spekulativen Philosophen mit dem Titel des »Spinoza« umging, das war der alte Spinoza nicht. Es waren die Säfte jener Bewegung, deren mächtigster

Förderer Herder gewesen war. Die Geistesrichtung, an deren Einführung er gearbeitet hatte, war dem neuen Geschlechte bereits in Fleisch und Blut übergegangen, als man anfing, die Kritik der reinen Vernunft in sich aufzunehmen; seine Gedanken von der Welt als einheitlichem, lebendigem, werdendem Organismus; die Gedanken, welche fortan den Inhalt der deutschen Philosophie bildeten. Diese Gedanken waren dem, was Kant bringen wollte, durchaus heterogen. Sie haben sich trotzdem behauptet. Kants Kritizismus hat sich der von Herder hervorgerufenen Geistesbewegung beugen müssen. Nicht als ob die Transcendentalphilosophie bei den »Spekulativen« völlig aufgesogen wäre von der Philosophie der Natur, die Herder lehrte. Vielmehr hat auch ihrerseits diese letztere in der Philosophie des 19. Jahrhunderts einen wichtigen und umbiegenden Einfluß von den Kantischen Konzeptionen erfahren. Aber Kant hat es sich gefallen lassen müssen, seines eigentlichen Sinnes, der Lösung erkenntniskritischer Fragen entkleidet und zu »metaphysischer« Verwertung umgedeutet bzw. ausgeschlachtet zu werden. Das Weltproblem Herders triumphierte über das Erkenntnisproblem Kants.

Die Tatsache, daß sich Herder gegen die von Kant verkündete Philosophie auflehnte, steht zu der Gestaltung der nachkantischen Philosophie in näherer Beziehung, als man meist annimmt. Eine Betrachtung dieses Verhältnisses ist interessant und lehrreich. Man spricht sehr oft von den spekulativen Philosophen so, als wären sie in die von Kant befehdeten Fehler zurückgefallen. In dieser Formulierung ist das Urteil nicht richtig. Kant bekämpfte die dogmatische Metaphysik des Rationalismus. Die Weltphilosophie der Spekulativen aber hatte mit dieser Metaphysik wenig oder garnichts zu tun. Sie hatte ihre Wurzel in der jugendlichen Strömung, die in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts anhub, für die Kant kein Verständnis hatte und deren bedeutendster Vertreter Herder war.

Noch ein anderes lehrt uns der Vergleich zwischen dem Verhalten Herders und dem Verhalten der nachkantischen Philosophen. Die Komponenten, welche die werdende Weltanschauung des 19. Jahrhunderts in sich zur Einheit verschmilzt, treten uns im Kampfe Herders gegen Kant gesondert entgegen. So wenig wie Kant ein Verständnis hatte für die Herdersche Geistesart, so wenig Herder für die Kantische. Was das junge Geschlecht

in genialer Synthese verknüpft hat, das stellt sich in voller Trennung, ja als Gegensatz dar in Kants drei Kritiken einerseits, in Herders Metakritik und Kalligone andererseits. Es ist geläufig, Herder aus seinem Kampfe gegen den Königsberger Philosophen einen Vorwurf zu machen. Man pflegt zu sagen, daß seine Aufstellungen wohl geeignet seien, Kants Position zu ergänzen, nicht aber sie zu befehden. — Herder selbst hatte den entgegengesetzten Eindruck, und auch Kant war schwerlich der Meinung, von Herder ergänzt werden zu können. Sie beide fühlten einen tieferen Gegensatz. Mit Recht. Der Streit betraf keine Nebendinge, sondern die Basis der fraglichen Wissenschaften. Es war die Methode in der Problemstellung, die Kant ein abschätzendes Urteil über Herder entlockte; Herder den Kritizismus als Schulfuchserei erblicken ließ. Hierin ist noch nie eine Versöhnung hergestellt worden; sie ist auch unmöglich. Es ist wohl zu beachten, daß die Synthese, welche die Philosophie der Spekulation vollzog, kein harmloser Ausgleich war. Sie war das Ergebnis eines inneren Ringens zweier feindlicher Geistesrichtungen um die Herrschaft. Keine von beiden ist in diesem Kampfe unversehrt geblieben. Weder der wahre Kant noch der ursprüngliche Herder lebten in der Philosophie des jungen Geschlechts weiter. Es kam vielmehr zu einer Einfüllung Kantischen Gedanken materials in Herdersche Gedankengänge. Kants eigentliche Intentionen gingen auf diese Weise verloren; Herders Konzeptionen wurden wenigstens stark modifiziert. Von einer friedfertigen Ergänzung war keine Rede.

Anm. Durch gütige Vermittelung des Herrn Verlegers habe ich kurz vor dem Druck der obigen Ausführungen noch einen Einblick nehmen können in das soeben als Band 112 der »Philosophischen Bibliothek« erschienene Buch von Horst Stephan, das unter dem Titel »Herders Philosophie« eine Auswahl seiner philosophischen Schriften bietet. Es ist zu hoffen, daß diese mit Verständnis und liebevoller Sorgfalt angefertigte Ausgabe dazu beiträgt, dem genialen Geiste Herders bei den Gebildeten der Nation wieder Gehör zu schaffen. Ein zweiter Band, der Herders Ästhetik enthalten soll, ist von dem Herrn Herausgeber in Aussicht genommen.

Herders und Kants Ästhetik.

In diesem Buche soll von Herders und Kants Ästhetik die Rede sein. Die Überschrift möchte nicht nur den Stoff der Darstellung bezeichnen, sondern sie möchte zugleich die Richtungslinien andeuten, die für die Gestaltung dieses Stoffes maßgebend waren.

Die Gesamtheit der ästhetischen Schriften Herders ist einer sorgsamen Nachprüfung wohl würdig; und sie ist ihrer bedürftig. So erfreulich die Literatur über Herder in den letzten Jahrzehnten angewachsen ist, so fehlt es bis jetzt doch noch an einer wirklich in die Tiefe dringenden und mit liebevoller Hingebung an die Gedanken des großen Ostpreußen gearbeiteten Darstellung seiner Ästhetik. Eine solche Darstellung würde nicht nur das Bild, das wir uns von Herders Geistesleben machen, wesentlich berichtigen und bereichern können, sondern sie würde auch der Geschichte der Ästhetik als Wissenschaft und damit der Geschichte der Philosophie einen wertvollen Dienst leisten. Wieviel hier noch zu tun ist, weiß jeder, der einmal etwas tiefer in die ästhetischen Schriften Herders hineingeblickt und es der Mühe für wert gehalten hat, auch den sachlichen Motiven seiner Ideen nachzugehen. Unsere Kenntnis des bedeutenden Mannes steht in diesem Punkte keineswegs auf der Höhe. Nirgends findet man in der einschlägigen Literatur eine auch nur annähernd erschöpfende Ausbeute der zahlreichen feinen Einzelbeobachtungen Herders. Andrerseits ist der Zusammenhang und die Entwicklung der Probleme in seinen Schriften, der Werdegang in Herders ästhetischer Gedankenbildung durchaus noch nicht in befriedigender Weise geklärt. Es bedarf sogar noch einer ernsten Untersuchung darüber, welche Schrift als sein ästhetisches Hauptwerk anzusehen sei.

Und vor allen Dingen, es müssen endlich einmal die schöpfungskräftigen Wurzeln dieser Schriften, mindestens aber die seines letzten und umfangreichsten Werkes bloßgelegt werden — doch davon später.

Auch eine neue Monographie über Kants Ästhetik brauchte heutzutage durchaus nicht überflüssig zu erscheinen. Wenn Kants Kritik der reinen und der praktischen Vernunft von einer schier unermeßlichen Literatur überflutet ist, so hat die Kritik der Urteilskraft sich einer sehr viel geringeren Gunst zu erfreuen gehabt. Dem größeren gebildeten Publikum pflegt es kaum bekannt zu sein, daß Kant in einer seiner drei berühmten Kritiken eine beachtenswerte Ästhetik niedergelegt hat; und selbst ein großer Teil der philosophisch Gebildeten kennt die Kritik der Urteilskraft mehr vom Hörensagen als vom Lesen. Dem entspricht es, daß die Ausgiebigkeit der Literatur über dieses Werk in gar keinem Verhältnis steht zu der Unerschöpflichkeit der Literatur über die beiden anderen Kritiken. Und doch war es vielleicht gerade die kritische Ästhetik, welche des Scharfsinns der Interpreten am meisten bedurfte. Hatte doch der alternde Kant selbst die Empfindung gehabt, daß hier noch nicht alles im reinen sei; hatte er doch selbst von seinem Buche gesagt, daß die »große Schwierigkeit, ein Problem, welches die Natur so verwickelt hat, aufzulösen, einer nicht ganz zu vermeidenden Dunkelheit in der Auflösung desselben, zur Entschuldigung dienen« müsse.[1]) Nun, die von Kant entschuldigte Dunkelheit besteht zum großen Teil auch heute noch für den Leser. So wacker Meister- und Schülerhand zugegriffen haben: es ist doch immer noch so Manches unaufgeklärt geblieben. Selbst das grundlegende Prinzip der Kantischen Ästhetik schwebt für uns noch in einem vieldeutigen Halbdunkel. Die Frage nach dem Verhältnis der großen Einleitung zu den Hauptabschnitten des Buches; die Frage, welche von den im Verlauf der Darstellung sich geltend machenden, verschiedenen Gedankenschichten als die entscheidende für die endgültige Fassung der Kantischen Ästhetik anzusehen sei; die Frage nach den sachlichen Motiven der von Kant in der Kritik der Urteilskraft angewandten Methode; endlich nicht zum wenigsten die gewissenhafte Nachprüfung aller dieser Fragen an der uns erst

---

[1]) K. U. S. 4 f.

neuerdings in hinreichendem Maße zugänglich gewordenen vorkritischen Ästhetik: das alles sind Aufgaben, die noch lange nicht zu befriedigendem Abschluß gebracht worden sind.

Indessen, das vorliegende Buch hat es sich nicht zur Aufgabe gemacht, die Ausfüllung der angedeuteten Lücken in ihrem vollen Umfange in Angriff zu nehmen. Der Titel: Herders und Kants Ästhetik kündigt keine Doppelmonographie an, welche sich etwa unterfinge, das gesamte Material der Herderschen und das gesamte Material der Kantischen Ästhetik ausschöpfen zu wollen. Ein solches Werk würde auch einen so stattlichen Umfang in Anspruch nehmen, daß schon rein äußerlich jeder der beiden Teile einen eignen Band füllen dürfte. Was aber wichtiger ist: es wäre gar nicht abzusehen, weshalb in diesem Falle überhaupt eine Zusammenstellung oder vielmehr eine Nebeneinanderstellung jener beiden Monographien veranstaltet wäre.

Eine Sonderdarstellung der gesamten Ästhetik Herders hat als solche sicherlich die Verpflichtung, ihren methodischen Standpunkt möglichst den Intentionen der Herderschen Schriften und der Linie ihrer Entwicklung anzupassen. Sie würde ihrer eigenen Güte nur Abbruch tun, wollte sie etwa zu Kantischen Maximen hinüberschielen. Dasselbe gilt in umgekehrtem Verhältnis natürlich auch von einer Monographie über Kant. Was sollte also eine Zusammenstellung jener beiden Monographien? Ein etwa an den Schluß gesetzter Vergleich zwischen zwei unabhängig voneinander entstandenen Darstellungen der Ästhetik, deren jede ihre eigenen — und in unserm Falle sehr verschiedenartigen — Ziele hat, würde schwerlich Liebhaber finden.

Ganz anders liegt das Verhältnis, wenn sich die Frage von vornherein auf einen solchen Vergleich zwischen Herder und Kant zuspitzt. Dies ist der Fall des vorliegenden Buches. Gesetzt, daß hinreichende Gründe vorhanden wären, um für einen Vergleich gerade zwischen Herder und Kant und gerade zwischen ihrer Ästhetik ein allgemeineres Interesse in Anspruch zu nehmen, so würde die Aufgabe nicht dahin lauten: zwei Sondermonographien anzufertigen und zwischen beiden sodann eine Brücke zu schlagen, wo immer es gehen will; sondern es käme darauf an, nach sorgfältigen Voruntersuchungen nur diejenigen Punkte in der Herderschen Ästhetik herauszusuchen, die im Hinblick auf die Kantische ein Interesse haben,

und umgekehrt. Und es würde sich sodann natürlich wieder darum handeln, innerhalb der zum Vergleiche ausgewählten Partien das Wesentliche und das Unwesentliche zu erkennen, Zentren und Peripherien der Vergleichung zu finden.

Die Aufgabe der Auswahl ist in unserm Falle erleichtert. Sie bestimmt sich durch den Anlaß, der den Vergleich zwischen Kants und Herders Ästhetik zum Gegenstande des Interesses macht. Dieser Anlaß ist für uns zunächst weniger ein innerer als ein äußerer. Er besteht in der historischen Tatsache des Kampfes, den Herder gegen die Ästhetik seines Königsberger Lehrers eröffnete.

Kant war Herders Lehrer gewesen. Nicht nur sein Lehrer in dem wissenschaftlichen und amtlichen Verhältnis, das der Professor dem Studierenden gegenüber einnahm, sondern in jenem tieferen Sinne der Freundschaft und des persönlichen Verkehrs zwischen Meister und Schüler. Wie weit dabei der wissenschaftliche Einfluß Kants auf Herder reichte, und wie weit er nicht reichte, das mag zunächst noch unentschieden bleiben. Genug, es bestand ein inniges Verhältnis, das auch nach Herders Studentenjahren noch jahrzehntelang andauerte, bis äußere Anlässe zu einem Bruche führten, der durch die innere geistige Verschiedenheit der beiden Ostpreußen schon längst bedingt war.

Der Kampf zwischen Herder und Kant hat uns von seiten Herders zwei große Streitschriften geschenkt. Die erste derselben aus dem Jahre 1799 richtete als »Metakritik« einen Feldzug gegen Kants kritische Theorie der Erkenntnis. Die andere nannte Herder »Kalligone«. Sie erschien im Jahre 1800 und wendete sich gegen Kants Theorie der Ästhetik. Sie ist insonderheit der Gegenstand unserer Betrachtung. Ja sie bildet den eigentlichen Anlaß zur Abfassung dieses Buches. Die Tatsache, daß Herder geglaubt hat, gegen Kants Kritik der Urteilskraft Front machen zu müssen, darf ein Interesse für den Vergleich zwischen Herders und Kants Ästhetik in Anspruch nehmen.

Unser Thema hat also zunächst ein rein geschichtliches Gewand. Es handelt sich um die Feststellung der Frage: Was hat Herder dazu bewogen, gegen Kants Ästhetik zu revoltieren? — Bisher hat man sich fast stets damit begnügt, der persönlichen Gründe zu gedenken, die im Spiele waren. Man hatte nicht

Unrecht: persönliche Gründe haben in Herders Kampf sicherlich eine große Rolle gespielt. Aber diese Tatsache hat lediglich für den Biographen und für den Historiker eine Bedeutung. Für den Geschichtsschreiber der Ästhetik als Wissenschaft ist sie belanglos; und auch der Biograph und Historiker sind durch ihre Kenntnis der persönlichen Motive noch lange nicht von der Verpflichtung enthoben, nach dem sachlichen Grunde für Herders Verfahren zu forschen. Für dies Sachliche aber ist noch herzlich wenig geschehen. Die Klärung der inhaltlichen Verschiedenheit zwischen Herders und Kants Ästhetik kann noch nicht als vollzogen gelten. Dies zu erweisen, wird die Aufgabe des folgenden Kapitels sein. Hier sei nur daran erinnert, daß die seit Haym weit verbreitete Rede, Herders Kalligone bilde eine Ergänzung für Kants Kritik der Urteilskraft, in keiner Weise haltbar ist.

Die historische Frage nach dem sachlichen Verhältnis zwischen den beiden streitenden Parteien ist nun aber keineswegs das einzige Motiv, um die Aufmerksamkeit für Herders Kalligone und Kants Kritik der Urteilskraft in Anspruch zu nehmen. Ein eingehendes Studium dieser Schriften zeigt vielmehr, daß sie außer ihrer Bedeutung für die Vergangenheit ein lebhaftes Interesse für die Gegenwart haben. Der Streit, der zwischen Herder und Kant in Sachen der Ästhetik ausbricht, beleuchtet zum ersten Mal in voller Schärfe einen Gegensatz, der auch heute noch zu den wichtigsten Streitpunkten in der Wissenschaft der Ästhetik gehört. Herders Kampf gegen Kant betrifft die Grundlagen auch der gegenwärtigen Ästhetik.

Endlich, wer die Entwicklung der Ästhetik in den allerletzten Jahren verfolgt hat, für den gewinnt Herders Kalligone noch einen besonderen Reiz. Sie, die so lange mißachtete und auch heute noch kaum gekannte, ist voll von den Ideen, die seit kurzem neues Leben in die Wissenschaft der Ästhetik gebracht haben. Man hat oft mit Staunen bemerkt, wie modern Herders Gedankenbildungen seien. Nun, in der Ästhetik sind sie es gewiß. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß die moderne Einfühlungstheorie des Münchener Philosophen Lipps, die unter den Freunden der Ästhetik berechtigtes Aufsehen erregt, nicht nur in allem Wesentlichen, sondern selbst in zahlreichen Einzelheiten bei Herder vorgebildet ist.

* * *

Wir wenden uns nunmehr zu der Frage, ob die Kalligone und die Kritik der Urteilskraft wirklich »Herders und Kants Ästhetik« enthalten.

Für Herder ist die Sache nicht ohne weiteres zu entscheiden. Es ist schon angedeutet, daß man sich über den Wert seiner einzelnen ästhetischen Schriften noch keineswegs geeinigt hat. — Herder hat sich von frühester Jugend an auf dem Gebiete der Ästhetik betätigt. Nichts ist daher natürlicher, als daß seine Anschauungen gewisse Wandlungen durchgemacht haben. Unsere Frage spitzt sich also dahin zu, welchen Platz innerhalb dieser Wandlungen die Kalligone einnimmt. Ist der Weg, der von den Jugendschriften zur Kalligone hinführt, ein aufsteigender, oder befindet sich die Kalligone bereits auf einem absteigenden Ast der Entwicklung? Bedeutende Forscher haben sich zu der letzteren Meinung bekannt. Ihr Urteil ist für die Stimmung der gegenwärtigen Literaturkritiker maßgebend geworden. Wären sie im Recht, so würde das vorliegende Buch sich nicht »Herders und Kants Ästhetik« nennen dürfen. Es wäre ein schwacher Abglanz der Herderschen Ästhetik, der in dem Kampf gegen die Kritik der Urteilskraft zum Ausdruck käme. Daraus ergibt sich für uns die Aufgabe, die Stellung der Kalligone innerhalb der ästhetischen Schriften Herders sorgfältig zu prüfen. Schon hier sei gesagt, daß die Kalligone aus dieser Prüfung als dasjenige Werk hervorgeht, welches die ästhetischen Gedanken Herders in abgeklärtester Vollendung wiedergibt. Im Kampfe gegen Kant entwickelt sich Herders Ästhetik zu voller Reife.

Viel einfacher liegt das Verhältnis bei der korrespondierenden Frage nach der Stellung der von Herder angegriffenen Kritik der Urteilskraft innerhalb der ästhetischen Schriften Kants. Hier kann kein Zweifel sein und ist auch niemals Zweifel gewesen, daß die Kritik der Urteilskraft ein vollwertiges Erzeugnis des Kantischen Geistes ist. Ebensowenig ist ein Zweifel daran vorhanden, daß in ihr Kants Anschauungen vom Schönen in vollem Ausmaße zur Geltung kommen. Was der Königsberger Philosoph sonst in Fragen der Ästhetik geleistet hat, beschränkte sich nach unsrer bisherigen Kenntnis auf die nicht eben bedeutenden »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen« vom Jahre 1764, eine Sammlung von allerlei z. T. feinsinnigen Bemerkungen mehr unterhaltender als wissenschaftlicher Natur. Erst in neuerer Zeit ist uns durch eine

sorgfältige und sehr dankenswerte Veröffentlichung Einblick in die ästhetischen Partien der erhalten gebliebenen Vorlesungshefte von Schülern Kants gegeben worden.[1]) Aus dem nunmehr vorliegenden Material erhellt für die Stellung der Kritik der Urteilskraft in der ästhetischen Entwicklung Kants dasselbe, was für die Kalligone in der ästhetischen Entwicklung Herders galt: auch die Kritik der Urteilskraft stellt ihren Vorgängerinnen gegenüber das Werk der vollen Reife dar. — Herders Kalligone und Kants Kritik der Urteilskraft sind in der Tat »Herders und Kants Ästhetik«.

Das vorliegende Buch nennt sich »Herders und Kants Ästhetik«, nicht »Kants und Herders Ästhetik«. Das dürfte manchen Leser befremden. Kant ist Herder gegenüber der Ältere, ja er ist sein Lehrer. Kants Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen waren bereits zwei Jahre alt, als Herder sich zum ersten Male mit einer ästhetischen Frage an die Öffentlichkeit wagte. Die Kritik der Urteilskraft vollends ist nicht nur zeitlich bedeutend älter als Herders ästhetisches Hauptwerk, sondern sie ist sogar der eigentliche Anlaß zur Abfassung des letzteren gewesen. Was soll also die Umkehrung? Soll die Voranstellung Herders einem Werturteile Ausdruck geben? In gewisser Weise: ja. Es ist in der Tat des Verfassers Meinung, daß die Ausführungen der Kalligone in weiterem Umfange den ästhetischen Tatsachen gerecht zu werden wissen als die Ausführungen der Kritik der Urteilskraft.

Aber das ist nicht die Hauptsache. Daß überhaupt die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kants und Herders Ästhetik für uns ein Interesse hat, ist nicht Kant, sondern Herder zu verdanken. Die Kritik der Urteilskraft hat der Herderschen Schriften über Ästhetik nicht mit einem Worte gedacht; die Kalligone aber ist von Anfang an bis zum Schluß erfüllt vom Kampfe gegen Kant. Herder hat den klaffenden Gegensatz zum Austrag gebracht, nicht Kant. Darum wäre es falsch, den Vergleich zwischen Herders und Kants Ästhetik bei Kant beginnen zu wollen. Man hat es getan, und man hat sich dann gefragt, wie und ob Herders Kalligone vor dem Kritizismus in der

[1]) Otto Schlapp, Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft. Göttingen 1900.

Ästhetik bestehen könne. Auch diese Frage ist natürlich möglich; aber sie hat ein geringes historisches und ein noch geringeres sachliches Interesse. Sie ist übrigens sehr einfach zu beantworten: Herder hat die Einordnung der Ästhetik in den Kritizismus gar nicht verstanden. — Was ihn an der Kritik der Urteilskraft interessierte, war eine ganz andere Frage. Es war die Frage, wie sich Kant zu den von Herder selbst aufgestellten Problemen verhalte. Zu diesen Problemen hatte die kritische Ästhetik in der Tat eine Stellung. Sie erhob sich keineswegs als unparteiische Schiedsrichterin über die streitenden Parteien. Sie umwob zwar ihr Thema mit ganz neuen Problemen, mit den Problemen des Kantischen Systems. Aber diese eigenartige Umwebung war erst möglich, wenn eine feste Anschauung vom Wesen des ästhetischen Erlebnisses vorhanden war. Diese feste Anschauung bildete gewissermaßen das Material für die kritizistischen Formulierungen. Und hier fand Herder einen Boden. Er fand, daß die Kritik der Urteilskraft einer Auffassung vom Innewerden des Schönen entsprungen war, die seiner eigenen Auffassung diametral gegenüberstand. Damit ist das eigentliche Problem bezeichnet. Die einzige Aufgabe, die für einen Vergleich zwischen Kants und Herders Ästhetik von wirklich historischem Interesse ist, besteht in der Durchforschung der Kritik der Urteilskraft an der Hand der Kalligone; nicht umgekehrt. Die zu stellende Frage lautet: Was fand sich in der Kritik der Urteilskraft, das Herder zu einer Gegenschrift veranlassen konnte? Sie lautet aber nicht: Was findet sich in der Kalligone, das zu Kants kritizistischen Fragestellungen Beziehung hat.

Fast in der ganzen mir bekannten Literatur über den Streit Herders gegen Kant ist die letztere Frage mehr oder minder eingehend behandelt. Fast nirgends, und mit wissenschaftlicher Gründlichkeit nirgends die erstere Frage. Sehr zum Schaden der Sache. Das Problem war auf diese Weise an seiner unfruchtbarsten Seite angegriffen. Fragt man sich, was den Anlaß bilden konnte zu dem bisherigen Verfahren, so ist die Antwort eine doppelte. Einmal verführte die heftige Polemik Herders selbst dazu, auf die Kants Formulierungen folgenden, rein negativen, wertlosen Partien seines Buches mehr zu achten als auf die positiven, wertvollen. Sodann aber ließ die schöne Verehrung für den großen Königsberger Philosophen es angemessener und

wissenschaftlicher erscheinen, die Dinge mit Kantischen als mit Herderschen Augen anzusehen.

Unter diesen Umständen werden wir bei Herders Kalligone ein wenig länger verweilen müssen als bei Kants Kritik der Urteilskraft. Die erstere, nicht die letztere bildet die eigentliche Grundlage für die Behandlung unseres Themas. Es wird sich für uns vor allem darum handeln, die intimen Gedankenkomplexe aufzusuchen, die in Herder bei der Gestaltung der Kalligone wirksam waren. Schon mit dieser Arbeit stoßen wir auf einen Boden, der bisher durchaus noch nicht hinlänglich bearbeitet worden ist. Herders Kalligone muß ihrem sachlichen Gehalte nach ganz und gar von neuem durchforscht werden. Was wir bisher von ihr kennen, ist bestenfalls nur eine referierende Wiedergabe des Inhalts, keine Erforschung seiner systematischen Grundlage. Und doch ist es durchaus nötig, bis zu dieser Grundlage hinabzusteigen, wenn anders ein Vergleich mit dem Kantischen Werke, das eben fast nur die Grundlagen der Ästhetik behandelt, in gerechter Weise zum Austrag gebracht werden soll.

Nun könnte man einwenden, daß es für den Vergleich genügt haben würde, die Kalligone mit der Kantischen Sparsamkeit zu behandeln, auch in ihr nur die Grundlagen und von diesen nur die für Kant in Betracht kommenden herauszuschälen. Das ist an sich richtig. Allein die schriftstellerische Eigenart des Werkes bringt es mit sich, daß eine nackte Darlegung der Grundzüge die Individualität der Herderschen Gedankenbildung töten würde. Zudem erfordert die ungebührliche Vernachlässigung, die der Kalligone bisher zuteil geworden ist, daß das Versäumte mit doppelter Sorgfalt nachgeholt werde. Bei einer Ästhetik die dem literarisch gebildeten Publikum noch so wenig bekannt ist, würde sich eine einfache Aufzeichnung des systematischen Gerippes dem Verdachte der Willkür aussetzen. Es bedarf einer Verifikation der dargestellten Grundlagen im einzelnen. Es bedarf einer solchen Verifikation um so mehr, als der Kalligone die wissenschaftliche Einheit stillschweigend oder ausdrücklich fast überall aberkannt wird. Wir werden an anderer Stelle sehen, daß dieses Urteil lediglich auf einer Verwechslung zwischen dem schriftstellerischen und dem wissenschaftlichen Charakter des Buches liegt. Genug, das Urteil ist in der Gegenwart herrschend, und so sieht sich derjenige, der das Gegenteil zu behaupten wagt, gezwungen, die Beweise herbeizubringen.

Nach alledem ließe sich unserm vorliegenden Buche wohl auch ein anderer Titel geben. Man könnte es auch »Herders Kalligone und ihr Verhältnis zu Kants Kritik der Urteilskraft« nennen. Aus sachlichen Gründen würde ich diesen Titel vielleicht vorgezogen haben; aus praktischen Gründen habe ich auf ihn verzichten müssen. Der größte Teil der Gebildeten, auch der ästhetisch interessierten, weiß nicht einmal, daß Herder eine Kalligone geschrieben hat, viel weniger noch, daß diese Kalligone der geistvollsten und modernsten Gedanken über Ästhetik die Fülle enthält. Andrerseits erfreut sich auch die Kritik der Urteilskraft, wie bereits erwähnt wurde, nicht eben der Gunst des Publikums. Dies Buch will aber keineswegs nur den sehr spärlich gesäten Kennern des Streits zwischen Herder und Kant einen Dienst leisten, sondern es möchte sich allen denen mitteilen, denen die Person der beiden großen Ostpreußen oder denen die Ästhetik und ihre Geschichte am Herzen liegt.

Herders und Kants Ästhetik in der Kritik des 19. Jahrhunderts.

Wenn Kants Kritik der Urteilskraft unter den denkbar günstigsten Bedingungen zur Welt kam; wenn ihr die Wege von vornherein geebnet waren durch den gewaltigen Erfolg ihrer Schwestern, durch die Kritik der reinen und der praktischen Vernunft; wenn alle Welt die neue Ästhetik mit Spannung erwartete, um mit dem günstigsten Vorurteil an sie heranzutreten und ihren Tiefsinn zu rühmen: so hat an der Wiege von Herders Kalligone ein unfreundliches Schicksal gestanden. Herders Kalligone war in demselben Maße unzeitgemäß, als Kants Kritik der Urteilskraft zeitgemäß war.

Das Verhältnis hat sich im Laufe des 19. Jahrhunderts nicht gebessert. Kants Kritik der Urteilskraft ist ein Lieblingskind der Ästhetiker geblieben, Herders Kalligone ein Stiefkind. An Kant ist niemand ohne lobende Redensarten vorübergegangen. Der Kalligone näherzutreten, hat man selten der Mühe für wert gehalten. Wo man es aber tat, da tadelte man. Nur kärglich hier und da ein Wort der Anerkennung.

Das war kein Zufall, man darf nicht einmal sagen, daß es eine Ungerechtigkeit war. Herders Kalligone richtete sich eben gegen den Vielbewunderten, gegen den Mann, dessen Verdienst um die deutsche Philosophie unsterblich bleibt; und sie richtete sich gegen ihn mit Waffen, deren Wertlosigkeit in die Augen sprang. Nicht nur, daß Herder Kants Kritik der Urteilskraft allerorten mißverstand — seine Polemik wimmelt von handgreiflichen Verdrehungen des kantischen Wortsinns —; viel schlimmer, ja abstoßend wirkte die gehässige, zänkische Art, mit der die Kalligone im Streit sich ereifert.

Es kommt hinzu, daß man gar bald zu erkennen glaubte, Herders Ästhetik sei nicht original. Man glaubte in ihr nur die Stimme des zeitgenössischen Publikums zu finden. Damit hatte man richtig gesehen. Es war wenigstens ein Teil des Publikums, dessen Stimme in der Kalligone ein Echo fand. Es war richtig, daß Herder aus fremden Quellen schöpfte, daß er sich der ihm bekannten Literatur über ästhetische Fragen ausgiebig bediente. Wir werden darüber noch in dem folgenden Kapitel zu sprechen haben. Aber daß man alles dies auf den ersten Blick erkannte, während der eigentliche Wert des Buches ganz oder halb verhüllt blieb, dieser Umstand zeigt uns auch, daß das Herübergenommene und Mangelhafte bei Herder leichter zu erkennen ist als das Selbständige und Wertvolle; — und er zeigt uns andrerseits, daß man Herders Kalligone niemals wirklich eingehend studiert hat.

Umgekehrt verhält es sich mit der Kritik der Urteilskraft. Es schien, als habe Kant dem Kritizismus durch seine Ästhetik eine Krone aufgesetzt. Wie immer bei Kant, so drängte sich das Originale auch in diesem letzten der drei großen Werke dem Leser sofort entgegen. Es versetzte ihn und seine ganze Person sofort in die eigentümlichen Gedankengänge, die das Kantische Philosophieren von allen anderen, gewöhnlichen Arten des Denkens unterscheidet. Die Kritik der Urteilskraft nicht minder als die anderen Kritiken haben durch ihre schriftstellerische Eigenart die Geister des 19. Jahrhunderts in einer Befangenheit gehalten, welche die sachliche Abhängigkeit der Kantischen Philosophie oder doch ihre Wurzelung in zeitgenössischen Gedankenkreisen nicht zu durchschauen vermochte. Erst in den letzten Jahrzehnten hat man begonnen, die historische Bedingtheit des Kritizismus klarer zu erfassen. Man hat gesehen, daß Kants Errungenschaften durchaus nicht *so* original sind, als er selbst glaubte und vorgab. Von der Kritik der Urteilskraft gilt das in erster Linie. —

Doch wir wenden uns zu der Geschichte der Kritik, die dem ästhetischen Kampfe Herders gegen Kant zuteil geworden ist. Aus allem Vorhergehenden läßt sich schon entnehmen, daß hierüber nicht viel Gutes zu sagen ist; wenigstens nicht von der eigentlichen Streitfrage, von der Frage nach dem *Verhältnis* zwischen Herders und Kants Ästhetik. Die Antwort ist sich hier im großen und ganzen immer gleich geblieben: Herder erscheint

stets mehr oder weniger im Unrecht, Kant stets mehr oder weniger im Recht. Wenn man überhaupt eine Entwicklung in der Lösung der Frage glaubt sehen zu können, so ist es eine Entwicklung zur Einseitigkeit. Seit dem Neuerwachen des Kantenthusiasmus pflegt das Urteil dahin gefällt zu werden: daß Herders Polemik ganz im Unrecht, Kant ganz im Recht sei.

Anders verhält es sich mit der Arbeit des 19. Jahrhunderts an der Kritik der Urteilskraft als selbständigem Werke Kants. Hier darf man in der Tat von einer wirklichen Entwicklung sprechen. Von einer Entwicklung, deren Beobachtung auch für das Thema unseres Buches von Bedeutung ist. Es lassen sich drei Perioden in ihr unterscheiden. Die erste umfaßt die Zeit der anfänglichen begeisterten Aufnahme der Kantischen Ästhetik, die dann folgende Zeit ihrer Ausbeutung zum Aufbau neuartiger ästhetischer Konstruktionen, die Zeit endlich mehr oder minder bescheidener kritischer Bedenken gegen Kant und seine Doktrin. Dann folgt eine zweite Periode. Sie ist bestimmt durch die wiedererwachende Begeisterung für den Kritizismus und durch seine vertiefte Auffassung in der neukantischen Bewegung. Unter dem Zeichen dieser Bewegung stehen die letzten Untersuchungen, die sich der Kalligone in absoluter Ablehnung gegenüberstellen. — Inzwischen ist die Behandlung von Kants Kritik der Urteilskraft in eine dritte Periode eingetreten. Sorgfältige Nachforschungen haben gezeigt, wie ungeahnt nahe sich das Ganze und alle Einzelheiten der Kritik der Urteilskraft mit der zeitgenössischen Ästhetik berühren. Es unterliegt nach den Ergebnissen der Kantphilologie keinem Zweifel mehr, daß die Kritik der Urteilskraft durchaus nicht als das einzigartige Novum in der Geschichte der Ästhetik angesehen werden kann, als das sie stillschweigend oder ausdrücklich in der Mehrzahl der Darstellungen behandelt worden ist.

Wenn dem aber so ist, so läßt sich leicht ermessen, daß der Kampf zwischen Herder und Kant jetzt in ein völlig neues Licht tritt. Der Bann, der bisher um die Kritik der Urteilskraft schwebte, die eigentümliche Unnahbarkeit, mit der sie sich wie jedes klassische Werk umgab, darf durchbrochen werden, ohne sich der Pietätlosigkeit gegen Kants Größe schuldig zu machen. Herder steht Kant nicht mehr gegenüber als der

leichte Belletrist und Verteidiger einer populären, dogmatischen, vor- und unkritischen Ästhetik, der des Neuen und Tiefsinnigen in den Kantischen Äußerungen nicht würdig ist. Er steht ihm vielmehr gegenüber als gleichberechtigt. Sein Streit ist nicht ein Streit des Hergebrachten gegen das Originale und Klassische, sondern es ist der ebenbürtige Streit einer ästhetischen Geistesrichtung gegen die andere. Kant ist ebenso wie Herder Führer einer schon bestehenden Richtung in der zeitgenössischen Ästhetik. Beide haben ihre Gewährsmänner; und die Gewährsmänner Herders sind gewiß nicht die schlechteren. Wir werden darüber noch ausführlicher zu sprechen haben.

Wenn die Geschichte der Kritik der Urteilskraft im 19. Jahrhundert uns über die Aufgabe belehrt, die für den Vergleich dieses Werkes mit der Herderschen Kalligone noch zu erfüllen ist, so gilt ein Gleiches für die Geschichte der Kalligone selbst; ja es gilt für sie in erhöhtem Maße. — Herders Ästhetik hat ein anderes Geschick gehabt als die Ästhetik Kants. Sie hat unverhältnismäßig viel weniger Beachtung gefunden. Dementsprechend ist an ihr noch unverhältnismäßig viel mehr zu tun. Unter diesen Umständen bedarf es einer sorgfältigen Zusammenstellung dessen, was bisher geleistet worden ist. Nur so läßt sich erkennen, wo die neue Arbeit einzusetzen hat, und wo sie sich auf ihre Vorgänger stützen darf.

Es ist, wie gesagt, nicht eben viel, was wir finden.

Wir dürfen absehen von den ersten Entgegnungen, die die Kalligone aus kantischem Kreise erfuhr. Sie hatte es darin nicht ganz so schwer wie ihre ältere Schwester, die Metakritik. Die Angriffe waren weniger zahlreich, und jedenfalls waren sie nicht so gefährlich. Fast sechzig Jahre sind dann seit dem Erscheinen der Kalligone verstrichen, ohne daß sie eine eigentliche Aufnahme in die Geschichte der Philosophie oder doch in die Geschichte der Ästhetik gefunden hätte. Zwar wurde sie mehrfach von neueren Lehrbüchern des Fachs benutzt, ab und zu auch genannt. Aber im großen und ganzen blieb sie doch ein verpöntes Buch. Von einer wirklichen Einreihung in die literarische Kritik war zunächst noch keine Rede. Hier hat sie erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Bürgerrecht erhalten.

folgte die wertvollste. Sie findet sich in Rudolf Hayms »Herder«.[1] Diese meisterhafte und eingehende Biographie hat neben der Suphanschen Herausgabe von Herders Werken das Verdienst, den großen Ostpreußen dem literarisch gebildeten Publikum näher gebracht zu haben. Fast alles, was seitdem über Herder geschrieben ist, geht im letzten Grunde auf die Anregungen Hayms zurück. Das gilt von den zahlreichen Büchern, Dissertationen und Festschriften über Herder im allgemeinen, und es gilt von den Abhandlungen über Herders Kalligone im besonderen.

Das vorliegende Buch geht nicht auf Rudolf Haym zurück. Es steht sogar in einem gewissen Gegensatz zu ihm. Trotzdem und gerade deshalb sei hier hervorgehoben, daß nach des Verfassers Meinung Hayms Arbeit an der Frage nach dem Verhältnis zwischen Herder und Kant die beste der bisher geleisteten ist. Sie ist jedenfalls die mit der größten Sachkenntnis angefertigte, und sie ist eine der originalsten.

Das wichtigste Verdienst, das sich Haym um Herders Kampf gegen Kants Ästhetik erworben hat, ist die lichtvolle Darstellung, die er der Kalligone widmet.[2] Es war das erste abgerundete Referat, das dieser gestaltlosen und darum so schwer greifbaren Ästhetik zuteil wurde. Es war das erste Mal, daß die Ergebnisse der Kalligone, von einheitlichem Gesichtspunkte erfaßt, übersichtlich und in geschmackvoller Form wiedergegeben wurden. Wenn die Darstellung im zweiten Teil unseres Buches von der Darstellung Hayms völlig abweicht, so liegt der Grund hierfür nicht in einer Mißachtung der letzteren, sondern darin, daß Haym die Kalligone in eine Biographie und in die Literaturgeschichte einzureihen hatte, während unsere Darstellung der Geschichte der Ästhetik und der Philosophie dienen will. Der Biographie und der Literaturgeschichte mußte es darauf ankommen, den Gesamteindruck des Buches, so wie er sich bei der Lektüre unmittelbar gab, den Spiegel von Herders leidenschaftlicher Persönlichkeit wiederzugeben, die Resultate in Herders eigenen Worten zu liefern und sie zu vergleichen mit den Worten der Kritik der Urteilskraft. Für die Geschichte der Philosophie ist dies alles Nebensache, für sie handelt es sich darum, den systematischen Grundgehalt der beiden feindlichen Werke heraus-

[1] R. Haym, Herder nach seinem Leben und seinen Werken. 2 Bde. Berlin 1880. 1885.

[2] a. a. O. Bd. 2, S. 679–716.

zuschälen und die Gedankenmotive, die hüben und drüben wirksam sind, gegeneinander abzuwägen.

Viel weniger als die Darstellung der Kalligone ist das gelungen, was Haym zu ihrer Beurteilung vorzubringen weiß.[1]) Hier ist er weder original noch gerecht. Hayms auffallende Hinneigung zu den geltenden Autoritäten, welche Herder immer als den kleineren gegenüber seinen großen Zeitgenossen erscheinen läßt, ist auch der Beurteilung des Verhältnisses zwischen der Kalligone und der Kritik der Urteilskraft verhängnisvoll geworden. Nach Haym ist Herder, wo er im Widerspruch zu Kant steht, stets im Unrecht. Höchstens vermag er ihn hier und da zu ergänzen. Oft hängt er polemisierend sogar von Kant ab, ohne es zu wissen. Eine peinliche, tragikomische Rolle. Herder hat sie in Wahrheit nicht gespielt. Das zu beweisen, hat der dritte Teil der vorliegenden Arbeit unternommen.

Endlich sei hier noch angedeutet, daß Haym eigenartige und interessante Thesen über Herder als Schüler Kants und über die Stellung der Kalligone in den ästhetischen Schriften Herders aufgestellt hat. Die beiden folgenden Kapitel dieses Buches werden sich mit diesen Aufstellungen Hayms eingehend zu beschäftigen haben.

Acht Jahre nach der Vollendung des Werkes von Haym hat die Kalligone von neuem die Aufmerksamkeit eines Literarhistorikers auf sich gezogen. Eugen Kühnemann hat in einer reichen und psychologisch tiefgründigen Sonderdarstellung den »Kampf Herders gegen Kant« noch einmal zum Gegenstande der Untersuchung gemacht.[2]) Das Ergebnis derselben für die Kalligone ist sehr interessant. Sie erscheint bei Kühnemann nicht als eine Ästhetik, als eine Theorie des Schönen im eigentlichen Sinne, sie ist in seinen Augen, so scheint es wenigstens, weit mehr eine ästhetische Beschreibung von Natur und Welt, ein Schöpfungshymnus. Dieser Schöpfungshymnus aber hat seine Wurzel in der Vorstellung, die sich Herder vom Wesen der Welt gebildet hatte, einer Vorstellung, die das Endergebnis eignen Nachdenkens und fremder Theorien war, einer Vorstel-

---

[1]) a. a. O. Bd. 2, S. 697—716.

[2]) Studien zur Literaturgeschichte. M. Bernays gewidmet. Hamburg und Leipzig 1893. S. 135—155. Eugen Kühnemann, Herders letzter Kampf gegen Kant. Vgl. auch derselbe, Herders Leben. München 1895. S. 364—366.

folgte die wertvollste. Sie findet sich in Rudolf Hayms »Herder«.[1]) Diese meisterhafte und eingehende Biographie hat neben der Suphanschen Herausgabe von Herders Werken das Verdienst, den großen Ostpreußen dem literarisch gebildeten Publikum näher gebracht zu haben. Fast alles, was seitdem über Herder geschrieben ist, geht im letzten Grunde auf die Anregungen Hayms zurück. Das gilt von den zahlreichen Büchern, Dissertationen und Festschriften über Herder im allgemeinen, und es gilt von den Abhandlungen über Herders Kalligone im besonderen.

Das vorliegende Buch geht nicht auf Rudolf Haym zurück. Es steht sogar in einem gewissen Gegensatz zu ihm. Trotzdem und gerade deshalb sei hier hervorgehoben, daß nach des Verfassers Meinung Hayms Arbeit an der Frage nach dem Verhältnis zwischen Herder und Kant die beste der bisher geleisteten ist. Sie ist jedenfalls die mit der größten Sachkenntnis angefertigte, und sie ist eine der originalsten.

Das wichtigste Verdienst, das sich Haym um Herders Kampf gegen Kants Ästhetik erworben hat, ist die lichtvolle Darstellung, die er der Kalligone widmet.[2]) Es war das erste abgerundete Referat, das dieser gestaltlosen und darum so schwer greifbaren Ästhetik zuteil wurde. Es war das erste Mal, daß die Ergebnisse der Kalligone, von einheitlichem Gesichtspunkte erfaßt, übersichtlich und in geschmackvoller Form wiedergegeben wurden. Wenn die Darstellung im zweiten Teil unseres Buches von der Darstellung Hayms völlig abweicht, so liegt der Grund hierfür nicht in einer Mißachtung der letzteren, sondern darin, daß Haym die Kalligone in eine Biographie und in die Literaturgeschichte einzureihen hatte, während unsere Darstellung der Geschichte der Ästhetik und der Philosophie dienen will. Der Biographie und der Literaturgeschichte mußte es darauf ankommen, den Gesamteindruck des Buches, so wie er sich bei der Lektüre unmittelbar gab, den Spiegel von Herders leidenschaftlicher Persönlichkeit wiederzugeben, die Resultate in Herders eigenen Worten zu liefern und sie zu vergleichen mit den Worten der Kritik der Urteilskraft. Für die Geschichte der Philosophie ist dies alles Nebensache, für sie handelt es sich darum, den systematischen Grundgehalt der beiden feindlichen Werke heraus-

---

[1]) R. Haym, Herder nach seinem Leben und seinen Werken. 2 Bde. Berlin 1880. 1885.

[2]) a. a. O. Bd. 2, S. 679–716.

zuschälen und die Gedankenmotive, die hüben und drüben wirksam sind, gegeneinander abzuwägen.

Viel weniger als die Darstellung der Kalligone ist das gelungen, was Haym zu ihrer Beurteilung vorzubringen weiß.[1]) Hier ist er weder original noch gerecht. Hayms auffallende Hinneigung zu den geltenden Autoritäten, welche Herder immer als den kleineren gegenüber seinen großen Zeitgenossen erscheinen läßt, ist auch der Beurteilung des Verhältnisses zwischen der Kalligone und der Kritik der Urteilskraft verhängnisvoll geworden. Nach Haym ist Herder, wo er im Widerspruch zu Kant steht, stets im Unrecht. Höchstens vermag er ihn hier und da zu ergänzen. Oft hängt er polemisierend sogar von Kant ab, ohne es zu wissen. Eine peinliche, tragikomische Rolle. Herder hat sie in Wahrheit nicht gespielt. Das zu beweisen, hat der dritte Teil der vorliegenden Arbeit unternommen.

Endlich sei hier noch angedeutet, daß Haym eigenartige und interessante Thesen über Herder als Schüler Kants und über die Stellung der Kalligone in den ästhetischen Schriften Herders aufgestellt hat. Die beiden folgenden Kapitel dieses Buches werden sich mit diesen Aufstellungen Hayms eingehend zu beschäftigen haben.

Acht Jahre nach der Vollendung des Werkes von Haym hat die Kalligone von neuem die Aufmerksamkeit eines Literarhistorikers auf sich gezogen. Eugen Kühnemann hat in einer reichen und psychologisch tiefgründigen Sonderdarstellung den »Kampf Herders gegen Kant« noch einmal zum Gegenstande der Untersuchung gemacht.[2]) Das Ergebnis derselben für die Kalligone ist sehr interessant. Sie erscheint bei Kühnemann nicht als eine Ästhetik, als eine Theorie des Schönen im eigentlichen Sinne, sie ist in seinen Augen, so scheint es wenigstens, weit mehr eine ästhetische Beschreibung von Natur und Welt, ein Schöpfungshymnus. Dieser Schöpfungshymnus aber hat seine Wurzel in der Vorstellung, die sich Herder vom Wesen der Welt gebildet hatte, einer Vorstellung, die das Endergebnis eignen Nachdenkens und fremder Theorien war, einer Vorstel-

---

[1]) a. a. O. Bd. 2, S. 697—716.

[2]) Studien zur Literaturgeschichte. M. Bernays gewidmet. Hamburg und Leipzig 1893. S. 135—155. Eugen Kühnemann, Herders letzter Kampf gegen Kant. Vgl. auch derselbe, Herders Leben. München 1895. S. 364—366.

lung, die man bereits in seinen früheren Werken und zumal in den »Ideen zur Philosophie der Geschichte« finden konnte: kurz Herders Kalligone gibt nicht den Eindruck naiven Schauens wider, sondern ist eine Naturästhetik angesehen durch die Brille Herderscher Theorie, ist »dogmatisch« im schwerwiegendsten Sinne des Wortes.

Diese Meinung war gewiß interessant genug. Sie konnte auch manches zu ihren Gunsten anführen. Kein Wunder, daß sie sich Geltung verschuf.

Die Bemühungen Hayms und die erneuten Bemühungen Kühnemanns haben dem Thema »Herder und Kant« noch eine letzte Bearbeitung geschenkt. Dr. Anna Tumarkin hat im Jahre 1896 eine Studie über Herder und Kant veröffentlicht.[1]) Der Ertrag für die Kalligone ist nicht groß. Herders Verdienst besteht nach der Verfasserin in der Rückkehr von Baumgartens halb metaphysischer Trockenheit und dem pseudoklassischen Formalismus zur Freiheit der Natur. In allem übrigen ist er im Unrecht, Kant im Recht. Wie für Kühnemann so ist auch für Tumarkin die Kalligone ein Ausfluß aus Herders naturalistisch pantheistischer Weltauffassung. Die Verfasserin sieht überall dogmatische Behauptungen, ohne deren Beweise zu finden. Ihr Herz ist daher ganz und gar bei Kant, wo sie alles in schönster Ordnung, klipp und klar bewiesen glaubt.

Unter den verschiedenen Domänen der Geschichte des Kampfes zwischen Herder und Kant in der literarischen Kritik des 19. Jahrhunderts ist die Domäne der Kalligone vielleicht die interessanteste, und jedenfalls ist sie für uns die wichtigste.

Blicken wir zurück. — Es ist immer lehrreich, die Geschichte eines bedeutenden Buches in der Meinung der Öffentlichkeit zu betrachten. Große und ideenreiche Werke sind keine toten in sich abgeschlossenen Artefakte; sie sind wie die Früchte, die erst durch eine Nachreife ihren vollen Gehalt entfalten; sind Organismen, die sich noch auswachsen, die im Laufe der Jahrzehnte neue und immer neue Gestalten annehmen, bis sie schließlich zu jener vertieften und im ernstesten Sinne historischen Auffassung gelangen, die im Gehalt des Buches mehr erkennt als dem Verfasser selbst deutlich bewußt gewesen war.

---

[1]) Berner Studien zur Philosophie und ihrer Geschichte. Anna Tumarkin, Herder und Kant. Bern 1896.

Herders Kalligone ist ein bedeutendes und ideenreiches Buch. Was ist bisher zu ihrem Verständnis getan worden? Stehen wir noch am Anfang ihres Werdeganges, oder stehen wir schon am Ende? Es wäre zu wenig gesagt, wenn wir das erstere, und bei weitem zu viel, wenn wir das letztere behaupten wollten. Wir stehen zur Not auf der Mitte des Weges.

Wo kommt dieser Weg her, wo führt er hin, und welche Station haben wir bisher erreicht? Der Weg kommt von einer gänzlichen Verkennung der Kalligone. Er führt sodann zu ihrer unbeholfenen Einreihung in die Geschichte der Ästhetik (Zimmermann). Ein erster bedeutsamer Anfang zur Ergründung des Wahrheitsgehaltes der Kalligone ist gemacht (Lotze); eine gewandte und klare Wiedergabe dessen, was Herder gesagt hat, geliefert (Haym). Mannigfache Urteile über die Bedeutung der Kalligone und ihr Verhältnis zu Kant haben sich eingestellt (die Genannten, Kühnemann, Tumarkin).

Welches ist das Ziel, dem alle diese Bearbeitungen zustreben? Sehen wir ab von den rein literarhistorischen Interessen einzelner Forscher, so ist es das Ziel, dem — wie wir andeuteten — jedes groß angelegte Werk entgegengeht, zum mindesten entgegengehen sollte. Auch die Kalligone hat sicherlich einen Anspruch darauf, in ihrer ganzen Tiefe und ihrem vollen Reichtum erfaßt zu werden. Bis wir dahin werden gelangen können, hat es noch gute Wege. Trotzdem ist es nicht unnützlich, auch jetzt schon das Ziel im Auge zu behalten. Wir können ihm auf diese Weise ohne oder doch mit geringeren Umwegen nahe kommen. Danach bestimmt sich die Arbeit, die gegenwärtig getan werden muß, die Aufgabe des vorliegenden Buches. Sie ist noch eine verhältnismäßig grobe. Es muß das Wesentliche der Kalligone vom Unwesentlichen gesondert, es muß der leitende Gedanke aus ihr herausgemeißelt werden. Dieser leitende Gedanke muß an allen einzelnen Ergebnissen nachgeprüft werden; er wird sich dadurch bereichern und vertiefen.

Das ist gewiß ein natürliches, um nicht zu sagen selbstverständliches Verfahren. Warum ist es bisher nicht geleistet worden? Warum ist Lotze mit seinen Bemühungen um den tieferen Sinn und den Wahrheitsgehalt der Kalligone allein geblieben?

Es wäre erstaunlich, wenn es an einer systematischen Ergründung der Kalligone aus Zufall fehlte. Ein Buch, mit dem sich Männer wie Lotze, Haym und dann wieder Kühnemann

beschäftigt haben, wird nicht ohne Ursache in diesem Punkte vernachlässigt sein. In der Tat, es gibt schwerwiegende Bedenken, die sich einer Systematisierung der Kalligone entgegenstellen. Es ist nicht nur die Schwierigkeit, daß die vage, oft vier, fünf keineswegs identische Synonyma aufeinander häufende, dann wieder in polemischer Absicht einen bestimmten Begriff überspannende, nirgends recht greifbare Schreibweise die sorgfältige Prüfung jedes einzelnen Satzes zu einer unendlich mühseligen und zuweilen wenig dankbaren Arbeit macht. Es ist vor allen Dingen die Befürchtung, es könne mit einer Systematisierung dem Buche sein eigentümliches Gewand genommen werden.

Und das unterliegt allerdings keinem Zweifel: Herders Kalligone ist so, wie sie uns vorliegt, ganz und gar kein System. Da herrscht nicht nur eine geniale Durcheinanderwürfelung der verschiedenen Probleme in allen Ecken und Winkeln, da finden sich neben positiven ästhetischen Betrachtungen nicht nur seitenlange Angriffe auf Kant, die den eigenen Ideengang nicht im mindesten fördern, da finden sich historische und kulturhistorische Exkurse, finden sich enthusiastische Dithyramben über diesen oder jenen Künstler, dieses oder jenes Kunstwerk, und oft scheint über alledem die eigentliche Frage nach dem Zustandekommen des ästhetischen Genusses verloren zu gehen. Kühnemanns Beurteilung der Kalligone ist vermutlich durch diesen ihren schriftstellerischen Charakter bestimmt worden.

Sie war trotzdem im Unrecht. Herders Kalligone ist weder dogmatisch, noch ist sie bloß eine ästhetische Darstellung von Natur und Welt. Trotz allen äußeren Anscheins ist sie ein wirkliches System. Als solches wollte sie Herder selbst angesehen wissen, als solches haben wir sie zu betrachten. Herders Gabe war es nicht, das, was er systematisch, d. h. konsequent und nach einheitlichem Gesichtspunkte dachte, auch systematisch darzustellen. Daß dies für die Kalligone ganz besonders gilt, hat Robert Zimmermann klar erkannt und vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Daraus ergibt sich für uns die Konsequenz, daß wir das Äußere des Buches ändern müssen, wenn wir seinen systematischen Gehalt darstellen wollen. Damit rauben wir ihm nicht seinen Wert, wir legen ihm auch nicht einen unangemessenen oder gar falschen Maßstab an, sondern wir erfüllen einfach Herders eigene Absicht.

Bis zu welchem Grade kommt die Kalligone unsern syste-

matisierenden Bemühungen von sich aus entgegen? Viel weiter, als es zunächst den Anschein hat. Als Herder der Kantischen Ästhetik entgegentrat, war er sich eines völlig klaren, in allen Konsequenzen geläuterten, von allen Schlacken jugendlicher Irrtümer gereinigten ästhetischen Standpunktes bewußt. Das läßt sich nicht nur durch einen Blick auf Herders geistige Entwicklung belegen, sondern es geht auch aus dem unsystematischen Werke, aus der Kalligone selbst hervor. Die einzelnen Behauptungen, die Herder hier für dieses oder jenes Gebiet der Ästhetik aufstellt, weisen doch immer wieder von selbst zurück auf eine feste Grundlage, deren Anwendung sie bilden. Herder hat diese Grundlage und ihre Umrisse innerhalb der Kalligone mehrfach selbst angedeutet, und er hat seinen Andeutungen durch gelegentlichen Hinweis bei konkreter Veranlassung Leben verliehen.

In gewissem Sinne ist also in der Kalligone doch auch äußerlich ein System vorhanden. Freilich nicht in dem Sinne, als seien von einem bestimmten Prinzip die einzelnen ästhetischen Tatsachen erst abgeleitet. Vielmehr geht Herder den umgekehrten und dürfen wir sagen richtigen Weg der Induktion. Das einzelne ästhetische Erlebnis wird ausgemalt, der geistige Vorgang beschrieben; aber diese einzelnen Geschmacksurteile weisen auf das gemeinsame Zentrum hin, sie alle sind Ausdruck einer bestimmten Art, ästhetisch zu sehen. Die starke geistige Einheitlichkeit Herders ist der psychologische Untergrund des Systems.

Indem wir uns auf die Darstellung lediglich des positiven ästhetischen Gehalts der Kalligone beschränken, sehen wir nicht nur von allen sonstigen Nebenerörterungen des Buches ab, sondern auch von der Polemik Herders gegen Kant. Wie gering der Wert dieser Polemik sei, ist längst erkannt worden. Sie beruht zum größten Teil auf handgreiflichen Mißverständnissen. Unbewiesene Negation und billiger Spott sind ihre Waffen. Auch sind die positiven und negativen Partien des Buches so locker und äußerlich miteinander verbunden, daß eine reinliche Scheidung ohne Schwierigkeit vollzogen werden kann. Endlich erfüllen wir mit dieser Trennung nur das, was Herder selbst in Aussicht genommen hat: eine zweite Auflage sollte den Streit beiseite lassen und sich auf den positiven Gehalt beschränken.

Trotzdem die Wertlosigkeit der Herderschen Polemik eine längst ausgemachte Sache war, so hat man es doch nicht verschmäht, Herders Angriffe auf Kant immer wieder zum Maß-

stab einer Vergleichung zwischen der Kalligone und der Kritik der Urteilskraft zu machen. Kein Wunder, daß das Resultat sich überall bald entschied: Herder im Unrecht, Kant im Recht. Das vorliegende Buch kommt zu einem anderen Resultate, weil es einen anderen Weg einschlägt. Seine Frage ist nicht: Was hat Herder gegen Kant gesagt?; sondern: Was hat Herder und was hat Kant gemeint? Besteht zwischen beiden eine beachtenswerte Differenz der Gedankenbildung? und worin besteht sie? Die Beantwortung dieser Fragen wird nicht eher möglich, als bis eine systematische Darstellung des Inhalts der Kalligone geleistet ist. Herder und Kant haben eine heterogene Terminologie, sie kämpfen mit ungleichen Waffen. Kein Zweifel, daß Herders Waffen im Nachteil sind. Sie müssen aus ihrem unbestimmten Bilderreichtum, in dem der systematisch wichtige Gedanke nur selten deutlich wird, zu klarer und wissenschaftlich greifbarer Formulierung gebracht werden. Erst dann kommen sie im Streite gegen Kants Ästhetik in Betracht. Nur System gegen System gehalten kann das tiefer liegende Verhältnis zwischen den Parteien klarlegen. Man ist bisher mit Vorliebe so verfahren, daß man einzelne Aufstellungen Herders einzelnen Aufstellungen Kants gegenüberstellte. Ich behaupte, daß diese Methode falsch und voreilig ist. Die Kalligone ebenso wie die Kritik der Urteilskraft sind keine bloßen Sammlungen von »Beobachtungen über das Gefühl das Schönen und Erhabenen«, sondern es sind Systeme. Systeme aber dürfen nicht in den Einzelheiten, sondern sie müssen in ihren Grundlagen miteinander verglichen werden.

Alles in allem: die Arbeit, die in Sachen der Kalligone und der Kritik der Urteilskraft noch geleistet werden muß, ist keine geringe. Das vorliegende Buch hat die Aufgabe, einer künftigen Forschung über dieses Problem in mancher Hinsicht die Wege zu ebnen. Es stellt den systematischen Gehalt der Kalligone dar und vergleicht ihn mit dem ihr entsprechenden systematischen Gehalt in Kants Kritik der Urteilskraft. Die vorangeschickten Untersuchungen über den Zusammenhang beider Werke mit der zeitgenössischen Literatur und über die Stellung der Kalligone in den ästhetischen Schriften Herders sollen dem Hauptprobleme förderlich werden. Sie werden dem Leser willkommen sein.

Die Zeitgenossen.

Es war eine ästhetisch reich bewegte Zeit, in der Herders Kalligone und Kants Kritik der Urteilskraft heranreiften. Überall interessierte man sich für die Probleme des Schönen; in England, in Frankreich, in Italien, in der Schweiz, und nicht zum wenigsten in unserem Vaterlande.

Herder und Kant haben die Reichtümer, die ihnen von allen Seiten entgegenströmten, wohl zu nützen gewußt. Man darf sagen, daß Kant den größten Teil und Herder fast die ganze ästhetische Literatur des Zeitalters beherrschten. Beider Ästhetik läßt sich nicht verstehen ohne einen vergleichenden Einblick in die ästhetischen Probleme, welche damals die führenden Geister bewegten, und in die Lösungen, welche man jenen Problemen gab.

Bei Kant ist die Aufgabe dadurch erschwert, daß er seine Gewährsmänner nie oder doch nur in polemischer Absicht bezeichnet. Trotzdem ist es gelungen, die zahlreichen Beziehungen, die von den Zeitgenossen zu ihm herüberführen, aufzudecken. Es wird hier nicht unsere Aufgabe sein, diese Ergebnisse im einzelnen herzuzählen. Für den Vergleich der Kritik der Urteilskraft mit der Kalligone haben nur diejenigen ein Interesse, die von grundlegender Bedeutung sind. — Schon lange ist man darauf aufmerksam geworden, daß sich zwischen Kants und Mendelssohns Ästhetik auffallende Ähnlichkeiten zeigen. Es kann in der Tat kein Zweifel sein, daß Kant den größten Teil seiner ästhetischen Konzeptionen von dem berühmten Popularisator übernommen hat. Das Verhältnis von Kant zu Mendelssohn führt uns aber tiefer. Mendelssohn als Vorläufer Kants hatte von Baumgarten gelernt. Nun, Kant war mit keinem Philosophen besser vertraut als mit Baumgarten. Sein Verhältnis zu diesem

Manne, dem »Erfinder der Ästhetik«, bedarf also ebenfalls einer sorgfältigen Untersuchung. Das Ergebnis derselben ist, daß bei Baumgarten der letzte und maßgebende Ursprung für die Wurzeln der Kantischen Ästhetik liegt. — Dadurch gewinnt die Abhängigkeit Kants von Mendelssohn eine neue Bedeutung: derselbe erschien ihm kongenial, weil er diejenigen Probleme behandelte und weiterführte, die Kant von Baumgarten her geläufig waren.

Von anderer Art, als bei Kant, sind die Schwierigkeiten, die sich bei einer Untersuchung der Stellung Herders in der zeitgenössischen Literatur geltend machen. Herder, von Jugend auf mit einem eigentümlich feinen Verständnis für das Schöne begabt, schon früh durch die Lektüre Lessings und Winckelmanns zu selbständiger Beurteilung der Kunst angefeuert, ist den Fragen nach dem Wesen der Schönheit sein ganzes Leben hindurch nachgegangen. — Herders Produktivität hat ihre stoffliche Grundlage in einer ungemein entwickelten Rezeptivität: er, der in der geistigen Durchdringung und Verarbeitung des Materials überall der geniale Vertreter und Anreger ist, derselbe Mann ist von anderem Blickpunkt gesehen doch auch wieder der Nachtreter und der Angeregte. Das gilt für die Fragen der Ästhetik wie für andere Errungenschaften Herders. Gerade deshalb wird es immer von allerhöchstem Interesse sein, zu beobachten, wie der große Mann die Gedanken anderer zu eigenem Gebrauche fruchtbar zu machen weiß.

Könnten wir es immer! Leider ist uns die Lösung dieser Aufgabe nur zu oft erschwert und bisweilen überhaupt versagt. Denn eben, weil Herder alles und jedes las und die Früchte der Lektüre dann im eigenen Geiste verarbeitete und mit eigenen Gedanken verquickte, so ist es oft nur durch glücklichen Zufall möglich, zu entdecken, aus welcher Quelle die Anregungen für seine großen Konzeptionen kamen. Immerhin, in der Kalligone lassen sich die für das Ganze maßgebenden Richtungen angeben. Und diese allein sind für uns von Wichtigkeit. Shaftesburys Name muß hier an erster Stelle genannt werden. Er hat die Anregungen geliefert für den gesamten Aufbau und die Grundlagen der Kalligone. An zweiter Stelle steht dann Baumgarten als Herders Führer in der Poetik, an dritter Stelle Sulzer.

Die übrigen Namen, die sich in den folgenden Ausführungen finden, haben jeder für sich ihr besonderes Interesse. Es galt den Einfluß Kants des Lehrers auf seinen Schüler Herder fest-

zustellen. Der Name Hamanns, des Königsberger Freundes und treuen Vermittlers im Streite zwischen Herder und Kant durfte nicht fehlen. Winckelmanns unwägbaren aber nicht zu unterschätzenden Einflusses auf die Ästhetik der ganzen Zeit mußte gedacht werden. Endlich, der Große in Weimar. Goethes Zusammenhang mit Herder und die Tragweite seines Verhältnisses zu Kant bedurften der Klärung, — vielleicht auch der Berichtigung.

Kant.

In erster Linie pflegt man als den Gewährsmann der Kalligone denjenigen zu nennen, gegen den sie sich richtet, Kant. Man hat selbst davon gesprochen, daß Herders Kalligone von der Kritik der Urteilskraft abhängig sei. Die Unhaltbarkeit dieser letzteren Meinung kann erst am Ende des vorliegenden Buches zu voller Klarheit gebracht werden. Sie konnte natürlich auch immer nur Einzelheiten im Auge haben, denn nur in Einzelheiten kann von Annäherungen zwischen Herder und Kant scheinbar die Rede sein. Weit wichtiger und weit verbreiteter ist die Ansicht, daß Herders Kalligone sich von den Anregungen nähre, die Herder durch den jugendlichen Kant empfangen habe. Vieles hat dazu beigetragen, diesem wohl paradoxen, aber gerade deshalb interessanten und reizvollen Urteile Geltung zu verschaffen.

Herder war, wie gesagt, Kants Schüler gewesen, und hatte lange mit begeisterter Verehrung an seinem alten Lehrer gehangen. Gewiß ist auch, daß sich gar manches aus Herders Schriften auf Kantischen Einfluß zurückführen läßt. So ist es kein Wunder, daß in der Literarkritik schon frühzeitig die Neigung entstand, Herders Kampf gegen Kant auszulegen als einen Kampf des vorkritischen Kant selbst gegen den kritischen. Herder, der Schüler Kants, meinte man, habe gegen seinen Lehrer das geltend gemacht, was dieser selbst vor der Kritik der reinen Vernunft gelehrt habe. Diese Vermutung schien sich zu bestätigen. Hatten doch bereits im Jahre 1800 unter dem Titel: »Mancherlei zur Geschichte der metakritischen Invasion« die Königsberger Freunde Kants eine Sammlung von Aufsätzen veröffentlicht, die die Abhängigkeit der Metakritik aus vorkritischen Vorlesungen Kants herzuleiten unternahmen.

Erst später ist man dann weiter gegangen. Auch die Kalligone, das Schwesterbuch jener ersten Streitschrift, mußte sich

auf den Einfluß des Angegriffenen selbst zurückführen lassen. Es ist Rudolf Haym, dem zum mindesten die Begünstigung dieser Meinung zur Last gelegt werden muß. Nicht zwar die Nachweise zu führen, hat Haym unternommen; aber indem er das Verhältnis zwischen Kant und Herder darstellt, sucht er als leidenschaftlicher Kantverehrer dem Einfluß des großen Lehrers auf den Schüler eine möglichst weitgreifende Bedeutung beizumessen, sucht er Herders gesamtes philosophisches Denken aus Kantischem Einflusse abzuleiten: und so geschieht es, daß wir uns schließlich in der Vorstellung befinden, als sei die ganze Polemik Herders gegen Kant, also auch sein ästhetischer Kampf aus einem Fortwirken der Königsberger Universitätsjahre zu verstehen.

Das gewichtige Urteil Hayms wirkte alsbald anregend und befruchtend. Hatte schon früher Suphan in einem kurzen Aufsatze Herder als Schüler Kants dargestellt, so begann man nun mit neuem Eifer nach Beziehungen zwischen den beiden Heroen und nach Abhängigkeiten zu suchen.[1] Ein Aufsatz von Jasculski und das schon mehrfach erwähnte Werk von Otto Schlapp sind hier an erster Stelle zu nennen.[2] Unglücklicherweise ist für beide Kants Ästhetik der Ausgangspunkt. Von dem Einfluß der »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen« auf die Jugendschriften Herders handelt Jasculski; und Schlapp hat in seinem wertvollen Buche eine Menge von Beziehungen nachgewiesen, die ein Vergleich zwischen Herders ersten Werken und den ästhetischen Partien aus den Vorlesungen Kants zutage förderte.

Unter diesen Umständen scheint sich die Wagschale mit solchem Übergewicht zugunsten einer Abhängigkeit Herders zu neigen, daß der Versuch, sein ästhetisches Hauptwerk von Kantischem Einfluß freizusprechen, sich dem Verdacht bloßen Widerspruchsgeistes aussetzt. Und doch verhält es sich so. Was Herders Kalligone dem Einflusse Kants verdankt, ist so gut als nichts.

Denn ziehen wir vorurteilsfrei die Summe, so schrumpft die scheinbar erdrückende Übermacht der Zeugnisse für die Abhängigkeit Herders von Kant doch ein wenig zusammen.

---

[1] Suphan, »Herder als Schüler Kants«. Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. IV. 1873. S. 225 ff.

[2] Jasculski, »Über den Einfluß der vorkritischen Ästhetik Kants auf Herder«. Ztschr. f. österr. Gymn. 1900. S. 193 ff. — Schlapp, vgl. S. 16, Anm.

Schon eine allgemeine Erwägung könnte davor warnen, die Bedeutung des einen gar zu sehr in der des andern aufgehen zu lassen. Was man für eine Philosophie hat, das hängt davon ab, was man für ein Mensch ist. Wenn für irgend jemand, so gilt das berühmte Wort Fichtes für Herder, und es gilt auch für Kant. Kant und Herder sind aber völlig verschiedene Naturen gewesen. Mag es immerhin sein, daß der junge Herder gar manchen wertvollen Stoff von dem großen Meister erhielt; mag es sein, daß Kant in ihm manch wichtigen, sich noch in späten Werken, ja noch in der Metakritik geltend machenden Gedanken anregte: die originale Art, mit der Herder die Anregungen in sich aufnahm, stammt nicht von Kant. Und diese originale Art ist uns die Hauptsache.

Doch, um zur Kalligone zurückzukehren, in der Kalligone stammt auch die Anregung nicht von Kant. Vergleichen wir sie mit der Ästhetik Kants aus den sechziger Jahren, mit den »Beobachtungen« und mit den Vorlesungsheften, die uns durch Schlapp zugänglich geworden sind, so zeigt sich alsbald, daß auf beiden Seiten ein ganz verschiedener Charakter herrscht: bei Herder eine einheitliche, das Einzelne beherrschende ästhetische Gesamtanschauung, bei Kant eine Sammlung zum großen Teil unausgeglichener Beobachtungen und Bemerkungen. Und nicht nur der Eindruck des Ganzen ist hüben und drüben verschieden; auch die einzelnen Ergebnisse der vorkritischen Ästhetik haben mit denen der Kalligone nichts zu tun. Der Kernpunkt der Kalligone, die Beziehung des Schönen zum Vollkommenen, fehlt bei Kant durchaus. Reiz und Rührung werden schon hier als Verunreinigungen des Geschmacks ausgeschlossen. Die Vermögenslehre, in der Kalligone gänzlich vernachlässigt, gehört bei Kant zu den wichtigsten Faktoren: alles ist bei ihm, ganz im Gegensatz zu Herder, auf den logischen Wert des ästhetischen Urteils zugespitzt. — Dem Zwiespalt der allgemeinen Ergebnisse entsprechen die besonderen Differenzen bei den konkreten Fragen. Auch hier stehen die Resultate zum Teil im Gegensatz zueinander; zum Teil berühren sie sich gar nicht; nur äußerst selten harmonieren sie, und auch dann nur so, daß das Gemeinschaftliche auf beiden Seiten durch den verschiedenen Blickpunkt in anderer Beleuchtung erscheint. — Man prüfe nur einmal ernstlich das wertvolle Material, das sich bei Schlapp

findet, und man wird die Meinung, als sei die Kalligone ein Spiegel der vorkritischen Ästhetik, aufgeben müssen.

Doch wie steht es dann mit dem so reichlich zusammengetragenen Material von Bemerkungen aus Herders Jugendschriften, Bemerkungen, die eine Abhängigkeit gerade von der Ästhetik des vorkritischen Kant zu beweisen schienen? Hat sich Herders Ästhetik im Lauf der Jahrzehnte so gewaltig verändert? Sollte er gerade bei ihr alles Kantische abgestreift haben? Gewiß, man wird es sagen können, Herders Schönheitslehre in Königsberg und Riga ist von der Schönheitslehre um 1800 beträchtlich verschieden. Aber das ist nicht das Ausschlaggebende. Die Hauptsache ist, daß jene Stellen, die die Abhängigkeit Herders beweisen, so wahr sie aus Bemerkungen Kants innerhalb der Ästhetik stammen mögen, doch nicht selbst ästhetischen Inhalts sind, und wenigstens nicht Kants Grundanschauungen der Ästhetik wiedergeben.

Man kann die Hauptmasse dieses Beweismaterials inhaltlich in zwei Gruppen zerlegen. Die eine Gruppe entlehnt allgemeine Beobachtungen Kants aus dem Gebiete der Menschen- und Völkerkunde, die andere allgemeine Betrachtungen über die streng analytische Methode der Philosophie. Was das erste betrifft, so kann man sich leicht davon überzeugen, daß diese stoffliche Abhängigkeit verhältnismäßig harmloser Natur ist. Was aber das zweite angeht, so wird man sich füglich erinnern, daß in Sachen der Methode Theorie und Praxis bei Herder stets auseinander gingen. Es braucht nur an die immer wieder vergeblichen Versuche erinnert zu werden, in seinen Vorlesungsheften wie später in seinen Werken alles kapitelweise anzuordnen. Wie dieses löbliche Vorhaben immer wieder mißlang, weil es dem großen Manne nicht gemäß war, weil er doch immer wieder alles nach seinem Zusammensein erschauen mußte, so blieb auch die analytische Methode bei Herder nur ein Ideal, das ihm vorschwebte. In Wahrheit beruht seine Größe auf der überall sofort sich vordrängenden, genialen Synthese von allen Nüancen in einem einzigen Pinselstrich.

Und noch ein anderes darf nicht übersehen werden. Kants Ästhetik, wie sie uns in den sechziger Jahren entgegentritt, ist gar kein eigentümlicher Besitz des großen Philosophen. Es ist eine Auswahl aus der Ästhetik der Zeitgenossen. Das gilt nicht nur für die Ästhetik der vorkritischen Zeit, das gilt,

wie wir sehen werden, auch für die Kritik der Urteilskraft. Man tritt dem gewaltigen Denker nicht zu nahe, wenn man sich's gesteht, daß sein Verdienst hier nicht auf der Herbeischaffung eines originalen Ideenmaterials beruht, sondern auf der scharfsinnigen Einordnung einer eklektischen Ästhetik in das System der Kritik. Daß Herder in dieser erkenntniskritischen Einordnung nicht mitgegangen ist, versteht sich von selbst. Aber auch die Auswahl, die er aus der zeitgenössischen Literatur trifft, ist nicht identisch mit der Auswahl seines Königsberger Lehrers. Herder war, wie gesagt, in der ästhetischen Literatur ungewöhnlich belesen, und wäre sein selbständiges Walten über die Frucht der eignen Lektüre uns nicht durch das Gepräge seiner zahlreichen ästhetischen Schriften tatsächlich bezeugt: wir dürften sie aus des Mannes literarischer Eigenart a priori ableiten.

Vergessen wir doch auch nicht, daß Herder sich keineswegs sklavisch an den Vortrag des Lehrers gebunden hat. Vergessen wir nicht seine selbständige Art, jede einzelne Vorlesung kritisch durchzuarbeiten. Erinnern wir uns daran, daß Herder schon frühe Ausstellungen an Kants Schriften zu machen wagte, und daß er zum Beispiel Burkes Untersuchungen über das Erhabene und Schöne höher einschätzte als die so viel von ihm benutzten »Beobachtungen« Kants.

Das Verhältnis Herders zu Kant ist das einer dankbaren Verwendung gegebener Anregungen, aber ein eigentlicher Kantianer ist Herder nie gewesen.

Hamann.

Neben Kant stand in Herders Königsberger Erinnerungen der Mann, dem er in gewisser Hinsicht vielleicht weit mehr verdankte als dem berühmten Philosophen; der Mann, der mit seiner unveröffentlichten »Metakritik« das gleichnamige Werk Herders, die Schwester der Kalligone, inspiriert hatte; der Mann, der ein persönlicher Freund und ein sachlicher Gegner Kants die Erbitterung zwischen Weimar und Königsberg zu lindern suchte. In einem Buche, welches vom Streite Herders gegen Kant handelt, möchte man den Namen Hamanns nicht missen.

Herder hat innerlich niemandem so nahe gestanden als dem Magus des Nordens. Es war die eigentümliche und geniale Art des geistigen Zusammenschauens von Allem in Einem, was

die beiden Ostpreußen in ihrer Gedankenbildung so eng miteinander verknüpfte. Schon ihre ganze Schreibweise, die bei Hamann ebenso wie bei Herder ein getreuer Spiegel vom Wesen ihrer geistigen Erlebnisse ist, zeugt für die intime Verwandtschaft, die diese beiden, jeden Gedanken mit bunten Assoziationen umwebenden Geister verband. Diese Verwandtschaft war natürlich keine Identität. Hamann sowohl wie Herder sind in sich selbst begründete eigene Persönlichkeiten. Aber wenn es sich um eine Charakteristik jener literarischen Epoche handelt, dann freilich gehören Hamann und Herder aufs engste zusammen. Man darf sagen, daß sie beide ihrer Zeit gegenüber eine isolierte Stellung einnahmen, eine Stellung, die den polarischen Gegensatz zu allem bildete, was an aufklärerischen Rationalismus streifte.

Kant war durch und durch Rationalist. Er war es in der Auffassung von Geschichte und Religion, von Natur und Geist. Eben deshalb konnte er das Denken eines Mannes wie Hamann nie eigentlich verstehen. Ebensowenig vermochte es Hamann, das Wesen der kritischen Philosophie zu würdigen. Man kann das Verhältnis Hamanns zu Kant mit dem Verhältnis Herders zu Kant vergleichen. Beide werden nicht verstanden, und beide verstehen nicht. Ein Unterschied besteht nur darin, daß Hamann dem Philosophen nie mit seiner Person so nahe und darum auch später nie persönlich und nie so erbittert gegenüber getreten ist wie Herder. Aber auf das Persönliche kommt es hier gar nicht an. Es handelt sich vielmehr darum, daß Hamann die Entwicklung des Kantischen Kritizismus sachlich mit denselben Augen wie Herder ansah, und daß er mit Herder die ganze Geistesrichtung der Transzendentalphilosophie für verfehlt, für »Schulfüchserey und leeren Wortkram« erachten mußte.[1])

Darum war es nicht eine bloße Tat pietätvoller Freundschaft oder gar eine Tat böswilligen Plagiats, wenn Herder gegen Kants Kritik der reinen Vernunft eine »Metakritik« verfaßte, die weit mehr als den bloßen Titel aus Hamanns unveröffentlichem Manuskript herübernahm. Die tiefere Bedeutung dieser Tatsache liegt darin, daß Hamanns und Herders Gedankenwelt in Sachen der Erkenntnistheorie eine durch innere Verwandtschaft des Geisteslebens verursachte Einheit bildete,

[1]) Vgl. Hamann's Schriften, hrsg. v. Friedrich Roth. Berlin 1821 ff. Bd. VI, S. 183.

die die unmittelbare Übertragung Hamannscher Gedanken in das Herdersche Werk gestattete, ohne daß dieses dadurch den Charakter der Ursprünglichkeit verlor.

Hamann hat das Erscheinen der Kritik der Urteilskraft nicht mehr erlebt. Es läßt sich daher nicht mit Sicherheit ausmachen, wie er sich zu diesem System der Ästhetik gestellt haben würde. Doch darf man annehmen, daß ihm die Terminologie Kants hier ebenso ein Stein des Anstoßes geworden wäre, wie sie es ihm in der Kritik der reinen Vernunft war; und weiter läßt sich vermuten, daß die ganze Art, mit der Kant die ästhetischen Probleme anfaßte, dem Vertreter der Gefühlsphilosophie wenig behagt hätte.

Herder hätte also mit seiner Befehdung der Kritik der Urteilskraft höchstwahrscheinlich Beifall von Hamann geerntet. Ja in gewisser Weise hat wie die Metakritik, so auch die Kalligone eine Vorlage von Hamanns Hand. Hamann hatte die im Jahre 1764 erschienenen »Beobachtungen« Kants eingehend rezensiert;[1]) eine Rezension, deren auch die Kalligone in einer Anmerkung gedenkt.[2]) Freilich nicht in demselben Sinne wie in der Metakritik kann hier von einer Verschmelzung Hamannscher und Herderscher Gedankengänge die Rede sein. Dazu sind einerseits jene Beobachtungen Kants noch zu weit vom Kritizismus entfernt; dazu hatte sich andererseits Herder schon zu sehr seine eigene Ästhetik gebildet. Immerhin, einige wichtige Austellungen, die jene Anzeige Hamanns gegen die Kantische Schrift zu machen hat, finden in Herders Kalligone eine Resonanz. — Wenn Hamann die »gleich Anfangs gar zu freygebig vorausgesetzte Unabhängigkeit unserer Empfindungen von der Beschaffenheit der Gegenstände« tadelt, so bringt Herder mit Recht die gleiche Rüge gegen die Kritik der Urteilskraft vor. Bemerkenswert für das Verhalten der Kalligone ist auch die von Hamann an Kant getadelte allzu scharfe Sonderung, mit der die »Prädikamente« des Erhabenen und Schönen auf die ästhetischen Phänomene verteilt werden. Entwickelt doch Herder im Kampfe gegen Kant eine Ästhetik, in der das Erhabene und das Schöne als »Stamm und Aeste Eines Baums« erscheinen.

Endlich findet der Wunsch Hamanns, daß auch die unteren Regionen des menschlichen Sinnenlebens in den Kreis der

[1]) a. a. O. Bd. III, S. 269 ff.

[2]) a. a. O. Bd. XXII, S. 230 f.

ästhetischen Betrachtung mit hereingezogen würde, in der Kalligone eine bedeutsame Erfüllung.

Den größten Dank hätte sich Herder bei Hamann durch seine Hervorhebung des Naturschönen verdient. Die Natur ist für Hamann Inhalt und Maßstab aller Ästhetik: »je naturaliserais l'art autant, que Mrs. les Naturalistes artialisent la Nature«.[1]) — Auf der andern Seite freilich liegt gerade an diesen Punkte auch dasjenige Moment, welches Herder und Hamann bei aller geistigen Verwandtschaft trennt. Denn während für Herder die Schönheit der Natur im Gegenstande selber liegt, ist die Natur für Hamann nur durch ihren Hinweis auf einen außerweltlichen Gott schön. Sie ist »Offenbarung nicht ihrer selbst, sondern eines höheren Gegenstandes, nicht ihrer Eitelkeit, sondern Seiner Herrlichkeit, die ohne erleuchtete und bewaffnete Augen nicht sichtbar ist«.[2]) Hamann orientiert seine Anschauung der Natur lediglich am christlich-biblischen Gottesbegriff; umgekehrt orientiert Herder seinen Gottesbegriff an der Anschauung der Natur. Infolge dieses Gegensatzes trägt die Kalligone einen Stempel, den ihr Hamann nie und nimmer aufgedrückt haben würde. Hamanns Ästhetik der Natur würde sicher einen religiös-dogmatischen Charakter erhalten haben. Herders Ästhetik ist durchaus undogmatisch.

Baumgarten.

Wir durften gegen den Gedanken einer Abhängigkeit der Kalligone von Kant geltend machen, daß Herder mit der auch von Kant benutzten Literatur selbständig verfahren sei, daß er ihm hierin also nicht eigentlich viel verdanke. In gewisser Hinsicht eine Ausnahme zu dieser Behauptung bildet die Ästhetik Baumgartens. Die Kenntnis Baumgartens verdankt Herder allerdings seinem Lehrer. Die Baumgartenschen Paragraphen legte Kant seinen Vorlesungen zugrunde; an sie knüpfte er seine Meditationen an; sie haben auch auf Herder einen unauslöschlichen Eindruck gemacht.

Baumgarten und Kant. Man pflegt die beiden Männer als zwei entgegengesetzte Pole in der Geschichte der Ästhetik zu betrachten. Auf der einen Seite Baumgartens immer wieder-

---

[1]) a. a. O. Bd. IV, S. 207.

[2]) C. H. Gildemeister, Johann Georg Hamann's des Magus im Norden Leben und Schriften. Bd. V. Briefwechsel mit Friedrich Heinrich Jacobi. Gotha 1868. S. 513 f.

holte Formel: Schönheit ist sinnliche Vollkommenheit, — dieses bequeme Schlagwort für seine Philosophie. Auf der andern Seite der § 15 der Kritik der Urteilskraft, der den Titel trägt: »Das Geschmacksurtheil ist von dem Begriffe der Vollkommenheit gänzlich unabhängig« und der zum Überfluß noch ausdrücklich gegen Baumgarten polemisiert. Das schienen denn doch Tatsachen von unwidersprechlicher Evidenz zu sein: Kant und Baumgarten dürfen nichts miteinander zu tun haben, sie sind Gegner. — Ganz anders Herder. Er redete in seiner Ästhetik ja immer wieder von der Vollkommenheit und redete mit Begeisterung von einer Wahrnehmung dieser Vollkommenheit durch die Sinnlichkeit. Er war also der Baumgartenianer. Und das bedeutete sein Kampf gegen Kant: Vernichtung des Fortschrittes, den die Kritik der Urteilskraft über Baumgarten hinaus gemacht hatte. —

Wir müssen vorläufig absehen von dem Problem, wie es sich mit diesem Fortschritt und mit seiner von der Kalligone beabsichtigten Vernichtung verhalte. Spätere Erörterungen werden darüber Auskunft geben. Die Frage aber, die uns hier interessiert, geht auf die Klärung des Verhältnisses zwischen Baumgarten und Kant einerseits, zwischen Baumgarten und Herder andrerseits.

War Kant wirklich ein Gegner der Ästhetik Baumgartens? Gewiß: er glaubte, es zu sein. Aber wir, hinter denen die Ästhetik des 18. Jahrhunderts nun schon lange zurückliegt; wir, die wir gewissermaßen aus bequemer Vogelperspektive auf das Ganze der Entwicklung zurückblicken können: wir erkennen, daß Kant seinem Gegner Baumgarten weit näher stand, als er selbst wohl meinte. Kant hatte, wie gesagt, den meisten seiner philosophischen Vorlesungen die Paragraphen Baumgartens zugrunde gelegt. Kein Wunder, wenn er seine eigene Philosophie und zumal seine Ästhetik im Hinblick auf sie entwickelte; kein Wunder auch, wenn er bei seinen eigenen in Wahrheit an Baumgarten anknüpfenden Gedankengängen nur das Neue sah und nicht das Herübergenommene. Es pflegt uns ja immer so zu gehn.

Was hat die Kritik der Urteilskraft mit der Ästhetik Baumgartens gemeinsam? Die Lehre von der ästhetischen Idee, sehr vieles in der Lehre vom Genie und manches aus der Poetik. Vor allem aber: sie teilt mit ihr die ganze Grundlage.

Die Aufgabe der Ästhetik war für Baumgarten, eine Logik der unteren Erkenntnisvermögen zu geben, eine Logik der sinnlichen Wahrnehmung. Diese Wahrnehmung war für ihn nichts anderes als eine Unterstufe der Intelligenz; eine »verworrene« Erkenntnis, die sich von dem logischen Denken nur durch den Grad der Deutlichkeit unterscheidet; es ließe sich wohl auch, so meinte er, ein höheres Wesen denken, Gott etwa, bei dem alle Erkenntnis deutlich wäre, bei dem es nur Intelligenz gäbe. Aber wie dem auch sei, beim Menschen ist die Sinnlichkeit eine Stufe, die vom deutlichen Denken unterschieden ist. — Aus alledem folgt zweierlei. Es folgt erstens daraus: daß man gut tun wird, entsprechend der Logik der höheren Erkenntnisvermögen an eine eigene Logik der sinnlichen Wahrnehmung zu gehen. Und es folgt zweitens: daß man die normgebenden Maßstäbe für diese untere dunkle Logik aus jener deutlichen Logik der Intelligenz holen wird. Man weiß ja, daß die Intelligenz das vornehme Ziel ist, zu dem die armseligen halbblinden Sinnesempfindungen gelangen möchten. Vollkommen in der sinnlichen Erkenntnis ist daher diejenige Zusammenordnung der wahrgenommenen Empfindungen, die im Einklang steht mit den Gesetzen der höheren Logik oder richtiger: mit den logischen Bedürfnissen des Verstandes.

Wie verhält sich Kant zu alledem? Seine Formel der Ästhetik lautet: zweckmäßiges Verhältnis der Einbildungskraft zu dem Verstandesvermögen ist Schönheit. Nun das ist gar so verschieden nicht von dem, was Baumgarten meinte. Was dieser Sinnlichkeit nennt, verwandelt sich in den Kantischen, vielleicht ein wenig genaueren Begriff der Einbildungskraft, und auch das Verstandesvermögen hat bei Kant einen etwas anderen Klang als bei Baumgarten, freilich nicht gerade zum Vorteil der Klarheit in der Kritik der Urteilskraft. Sonst aber ist alles beim alten geblieben. Denn daß die Einbildungskraft für das Verstandesvermögen »zweckmäßig« sei, ist wirklich nur eine andere Formel für die von Baumgarten geforderte Übereinstimmung zwischen der sinnlichen Erscheinung und den Bedürfnissen des Verstandes.

Aber der Begriff der Vollkommenheit? Liegt in der Verwerfung desselben nicht wirklich eine Errungenschaft Kants vor? Man möchte geneigt sein, mit Ja zu antworten. In zwei Punkten unterscheidet sich hier Kant von seinem Vorgänger. Dieser hatte noch geschwankt, ob eine sinnlich wahrgenommene und

die verstandesmäßig gedachte, ob die Vollkommenheit der Erscheinung und die Erscheinung der Vollkommenheit miteinander gleich zu setzen wären; oder ob nicht vielmehr beide etwas durchaus verschiedenes besagten. Nun, wenn diese Frage bei Baumgarten noch nicht zu klarer Beantwortung kommt: Kant hat sich bestimmt entschieden. Die Vollkommenheit in der Einbildungskraft ist für ihn von *ganz anderer* Art als die Vollkommenheit des Verstandes. Richtiger: die letztere allein ist Vollkommenheit. Die erstere verdient diesen Namen nicht, denn die »Einbildungskraft« ist absolut unfähig, einen Begriff zu bilden; und Begriffe sind nötig, wenn von Vollkommenheit die Rede sein soll. So meinte wenigstens Kant.

Die Unfähigkeit der Einbildungskraft zu jeglicher Begriffsbildung, die absolute unüberbrückbare Trennung von Sinnlichkeit und Verstand, das ist der zweite der beiden Punkte, in denen Kant von Baumgarten abweicht. Eine solche absolute Trennung war in der Methode des Kantischen Kritizismus tief begründet; auch hatte sie ihrem Urheber in der Kritik der reinen Vernunft und in der Kritik der praktischen Vernunft manches Lob eingebracht: aber in Sachen der Ästhetik konnte die auf anderem Gebiet so erfolgreiche Scheidung eher schaden als nützen; und jedenfalls verlor dadurch das Baumgartensche Problem in der Kritik der Urteilskraft seinen ursprünglichen Sinn, — sehr zum Schaden der Klarheit und Richtigkeit der letzteren. Der Klarheit: denn wenn die sinnliche Erkenntnis von der verstandesmäßigen nicht dem Grade, sondern der Art nach unterschieden ist: was soll dann noch die Übereinstimmung der Sinnlichkeit mit dem Verstande, die bei Baumgarten ihren guten Sinn hatte? Und der Richtigkeit: ein »Verstand, der sinnlich urtheilt«, und ein »Sinn, der durch Begriffe seine Objekte vorstellt«, das waren keineswegs so absurde Dinge, wie Kant glaubte.[1]) Wir werden hierüber am Schlusse dieses Buches noch näher zu sprechen haben.

Baumgarten und *Herder*. Man hat sich daran gewöhnt, gerade auf Grund der Kalligone, Herder einen Baumgartenianer zu nennen. Man denkt dabei an seine Betonung der Vollkommenheit und ihrer Wahrnehmung durch die Sinne. Beides spielt, wie schon erwähnt, in Baumgartens und in Herders Ästhetik

---

[1]) Kr. d. U. S. 72.

eine große Rolle. Gewiß die Verbindung beider Männer hat ihr gutes Recht: Herder ist in der Tat ein Schüler Baumgartens. Allein daß die sinnliche Vollkommenheit das verknüpfende Moment zwischen beiden sei, ist nicht ganz richtig. Denn Baumgartens Vollkommenheit und der Begriff der Vollkommenheit, der bei Herder auftritt, sind zwei verschiedene Dinge. Baumgarten spricht erst in zweiter oder dritter Linie von der Vollkommenheit des schönen Gegenstandes. Er spricht in erster Linie von der Vollkommenheit im Prozeß der sinnlichen Erkenntnis, von der Vollkommenheit der Phantasie als verworrenen Denkens und von der Vollkommenheit in der Art der Darstellung. Baumgarten ist ein Vorgänger des Kantischen Subjektivismus. Anders Herder. Bei ihm ist alles im Dinge selbst begründet. Schönheit ist Vollkommenheit des Gegenstandes. So objektiv ist ihm dieser Schönheitsgrund, daß er sagen kann, der vollkommene Gegenstand sei sich selber schön.

Und doch, trotz dieser Differenz: ganz unrecht hatte die Meinung nicht, daß Baumgartens Vollkommenheitslehre bei Herder mitspiele. Wird es auch nicht geradezu ausgesprochen, so läßt sich die Sache selbst doch noch manchmal erkennen. Man könnte bei dem, was wir funktionelle Vollkommenheit nennen werden, bei der Theorie des Mediums und bei der Lehre vom Häßlichen wohl von versteckten und entfernten Einflüssen Baumgartens reden. Aber wären diese versteckten Beziehungen das einzige Bindeglied zwischen den beiden Ästhetikern, so wären wir nicht wohl berechtigt, Herder als einen Schüler Baumgartens zu bezeichnen. Der tiefere Zusammenhang liegt an anderer Stelle.

Es ist auffallend, daß man nirgends einen Hinweis findet auf die so überaus engen, reichhaltigen und fruchtbaren Beziehungen, die sich von Baumgartens zu Herders Poetik spinnen. Herder selbst urteilt über dieses Verhältnis in dem Fragment »Von Baumgartens Denkart« folgendermaßen: »Der kleine Aufsatz«, sagt er von Baumgartens Meditationen, »ist das Werk eines scharfsinnigen Zergliederers, der aus dem Keime einer kleinen Erklärung von drei Worten: oratio sensitiva perfecta das ganze Wesen der Poesie, diesen so herrlichen und fruchtbaren Baum entwickelt.«[1]) Herder hält unter allen Erklärungen der Poesie

[1]) Joh. Gottfr. von Herders Lebensbild. Hrsg. v. Emil Gottfr. von Herder. Erlangen 1846. S. 292 ff.

die Baumgartens für die am meisten philosophische. Nicht um ihrer streng gegliederten Form willen, sondern deshalb: »weil diese Erklärung mich am weitesten in die Seele hineinführt und mich gleichsam das Wesen der Poesie aus der Natur des menschlichen Geistes entwickeln läßt: weil zweitens mit diesen wenigen Worten das meiste angedeutet wird, was bis auf den Grund der Dichtkunst sehen läßt«. Er betrachtet selbst jene Meditationen als die Grundlage seiner eignen Theorie der Dichtkunst und bezeichnet sie als die »Kuhaut, aus der eine ganze Königsstadt der Dido, eine wahre philosophische Poetik umzirkt werden könnte«.

Der Einfluß Baumgartens auf Herders Poetik und Sprachphilosophie ist in der Tat fast ebenso groß wie der Einfluß des hier meist allein genannten Hamann. Wir werden diese mannigfachen Beziehungen zumal in den Jugendschriften Herders kennen lernen. Für die Kalligone kommen vor allem vier Hauptpunkte in Betracht: die Frage nach dem Gefühlston im Medium der Sprache, der Gedanke einer Schöpferkraft des Dichters, das Problem des Wunderbaren in der Poesie und der Begriff der Ordnung in der Darstellung des Epos.

Schon bei Baumgarten und nicht erst bei Hamann findet sich der Gedanke, daß jeder Sinnesempfindung außer ihrer Verwertung für die Erkenntnis noch eine Beziehung auf das Gefühl der Lust und Unlust, eine mehr oder minder intensive Gemütserregung eignet. Man könnte diese Wirkung mit einem modernen Ausdruck als Gefühlston bezeichnen. Der Gefühlston ist die rein ästhetische Eigenschaft der Sinnesempfindung. Er begleitet alle Wahrnehmungen des Gesichts wie des Gehörs. Wer den Gefühlston mit leidenschaftlicher Stärke vernimmt, der hat künstlerisch empfunden; und er ist ein Dichter, wenn er seiner künstlerischen Empfindung durch den Klang der Sprache Ausdruck zu verleihen weiß. Gefühl ist die Vorbedingung künstlerischen Schaffens, Gefühl erzeugt schöpferische Begeisterung des Dichters. Diese Grundstimmung der Poetik Baumgartens hat Herders Kalligone in sich aufgenommen; auch ihr ist Poesie die Sprache des Gefühls.

Der Dichter ist für Baumgarten ein Schöpfer. Er ahmt die Natur nach; er erschafft sie zum zweitenmale. Das Gedicht ist sein Schöpfungswerk, seine Welt. Wie die Natur uns erscheint als im Werke wirkende Kraft, geschaffene Schöpferin,

waltend wie die vernünftigen Wesen: so im Gedichte der Dichter. Er selber, seine ihm eigentümliche Persönlichkeit, er ist das schaffende Leben, das die Dichtung durchströmt und so ist umgekehrt das Gedicht Abbild und Ruhm seines Schöpfers, zeugt mit Form und mit Inhalt vom Geist des Poeten. — Denselben Gedanken enthält die Kalligone. Auch für sie ist es der Dichter, der als Schöpfer hinter den von ihm geschaffenen Gestalten lebt. Er ist es, der dem Ganzen Leben von seinem Leben und Seele von seiner Seele verleiht. Dies Leben aber, das jede Dichtung durchströmt, ist das Merkmal, durch das Poesie und Prosa sich scheiden. »Nicht blos, was geschehen war, flach herzuerzählen«, wie die Chronik, sondern es »leib- und geisthaft darzustellen«: das ist die Aufgabe des Epos.[1])

In dieser hohen Meinung vom Dichter als von einem Schöpfer wurzelt Baumgartens Theorie des Heterokosmischen in der Poesie. Sie findet sich ganz ebenso in der Kalligone. In der Welt des Dichters gibt es ein weites Feld des Wunderbaren: einen ἕτερος κόσμος; eine zweite Welt, die der Alltag nicht kennt. Dem Dichter ist sie erlaubt. »Wer lebte, wer dachte und empfand nicht in der Welt der Peri's, der Feen und Geister, sobald sie ein Genie- und Verstandreicher Dichter schuf. Was in ihr geschah und durch sie gesagt ward, konnte nicht anders als in ihr empfunden, durch sie gesagt werden.« So drückt es die Kalligone aus;[2]) und sie deutet mit diesen Worten zugleich eine Grenze an, die auch Baumgarten dem Wunderbaren zog. Innere Wahrheit ist Baumgartens Forderung: auch für den ἕτερος κόσμος. Nur dann können wir in der Welt der Feen und Geister leben, wenn alles feen- und geisterhaft in ihr geschieht. Wo diese innere, ästhetische Wahrheit fehlt: Welten, die in allen Welten unmöglich sind, Utopien sind aus der Dichtung verbannt. Gewiß, der Dichter ist ein Schöpfer; er darf frei schalten mit der wirklichen Welt, seine eigne sich schaffen. — Nur freilich, daß die neue Welt sich selbst gemäß sei! Das ist der Ruhm des Schöpfers.

Der Dichter ist in der Kalligone nicht nur dadurch Schöpfer, daß er die innere Wahrheit »der Seele tief einformet«. Er ist Schöpfer auch durch die innere Ordnung, durch den »ruhigen Fortschritt« im Epos. Ebenso forderte Baumgarten ein einheitliches »Thema«. Dieses verbürgt den poetischen Zusammenhang.

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 147. [2]) Ebd. S. 148.

Die Vorstellungen im Gedichte sollen sich so auseinander entwickeln, daß durch ihre Anordnung das Thema immer klarer und klarer hervortritt. Dichtung ist Gegenstand des Gefühls. Allein: imperium in facultates inferiores poscitur; das Gefühl soll seine Rechte haben, doch unter der Oberherrschaft der Vernunft. Ganz dasselbe lesen wir in der Kalligone. Sie bedient sich nur anderer Ausdrücke: »Wer bewirkte diesen ruhigen Fortschritt? Die Sprache und in ihr der Verstand des Dichters, denn Dichtkunst ist Rede«; im Sinne Baumgartens »vollkommene Rede«.[1])

Es ist wahr: Herder hatte alle Veranlassung, dem berühmten Ästhetiker Weihrauch zu streuen. Die trockene Form der Baumgartenschen Philosophie war schließlich nur eine spröde Schale, hinter der sich der wertvolle Kern eines reichen und fruchtbaren Verständnisses für die Dichtung verbarg. So tief und innig war der poetische Sinn des Rationalisten, daß seine Lehre dem Chorführer der aufblühenden Genieperiode zum heiligen Besitz wurde, zum Angelpunkt der Poetik, von unermessener Bedeutung für das Leben des deutschen Geisteshelden.

Daß Herder und Kant in so verschiedener Weise bei demselben Baumgarten in die Schule gehen konnten, daß die Gegner in der Ästhetik, der Begründer des Naturalismus und der Klassiker des Rationalismus hier aus derselben Quelle schöpften, das ist ein ehrenvolles Zeichen für die Tiefe und für den umfassenden Blick des oft nicht mit der gebührenden Achtung genannten »Erfinders der Ästhetik«. Es ist interessant und wichtig sowohl für die Entlehnenden als für Baumgarten selbst, die Punkte zu bezeichnen, an welchen Kant und Herder mit ihrer eigenen Ästhetik einsetzten.

Sehr charakteristischer Weise fußt Kant auf Baumgartens Ausführungen in allen den Partien, wo dieser sich um die Frage des Prinzips und die Grundlegung einer Ästhetik überhaupt bemüht. Nicht minder charakteristisch ist es, daß Herder denselben Mann mit Vorliebe da aufsucht, wo er an der Hand der Erfahrung, aus der Analyse der gegebenen Dichtung neue Resultate gewinnt. Der den Tatsachen der Empirie sich anschmiegende Herder und der rationalistische Verfasser der drei Kritiken suchten und fanden bei Baumgarten verschiedenartige Geistesnahrung.

Eben dies ist nun auch für Baumgarten selbst bedeutsam.

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 146.

In ihm rangen zwei verschiedene Geistesrichtungen nach Vereinigung. Er stammte aus der Leibnizschen Schule. Deshalb war ihm die »Philosophie von oben her« geläufig. Die ganze Anlage seiner Werke gibt davon Zeugnis. Andererseits hat es ihn mächtiger zu den Tatsachen der Erfahrung hingezogen, als man im allgemeinen zugibt. Wenn man nur etwas liebevoller in seine Analysen der lateinischen Poesie eindringt, so merkt man gar bald, wie hier ein frischer und gesunder Strom sich den Weg zu bahnen sucht durch die überkommenen Formulierungen und Probleme der Leibnizschen Schule. Kant hat sich mehr für die letzteren als für den ersteren interessiert. Das darf nicht getadelt werden. Die von Leibniz herrührenden Gedankenkreise waren gewiß größter Beachtung würdig. Auch hat sich Kant von jeher Leibniz viel mehr genähert, als er selbst glaubte und Wort haben wollte. Auf der anderen Seite aber waren die nach Erfahrung strebenden Partien der Baumgartenschen Poetik moderner und wohl auch dem Wesen der Sache methodisch angemessener. Wenn Herder sich ihnen besonders zuwandte, so hatte er erkannt, was das Wertvollste in der Baumgartenschen Ästhetik war.

Shaftesbury.

Es ist charakteristisch für die geistige Eigentümlichkeit Herders, daß neben Baumgarten der Mann für ihn von entscheidender Bedeutung wurde, den man wohl als den formellen Antipoden des Frankfurter Gelehrten bezeichnen kann. Shaftesbury war der größte Verächter der philosophischen Schulsprache. Ihm kam es nicht darauf an zu lehren; ihm war es darum zu tun, vor ein weiteres Publikum zu treten und in liebenswürdiger Sprache eine neue Lebensansicht zu verbreiten.

Herder hat den geistvollen Engländer unaussprechlich verehrt. Selbst ganz Ästhetiker, fand er in Shaftesburys poetischer Weltanschauung sein eigenes Denken und Fühlen wieder. Mit ihm teilte er die Begeisterung für die Antike, in ihm sah er einen modernen Griechen. Schon als Student liest er ihn mit hingebendem Eifer. Der Gräfin Maria von Bückeburg weiht er eine Übersetzung des Naturhymnus aus den »Moralisten«. Der Plan einer Denkschrift soll Shaftesbury mit Spinoza und Leibniz in eine Linie stellen. Die »Ideen« sind von der Vorrede an bis zum Ende ein erweitertes Gegenstück zu des Engländers Rhapsodie.

Von ihm, dem »liebenswürdigen Plato Europas«, stammt die Gesprächsform der Kalligone; ihm ist ihr schwungvoller Stil nachgebildet; und vor allen Dingen gehört ihm der ästhetische Gehalt des Werkes.

Es ist in der Tat außerordentlich viel, was die Kalligone dem Einflusse Shaftesburys verdankt. Sie verdankt ihm nicht weniger als den ganzen systematischen Unterbau, der die gemeinsame Grundlage ihrer einzelnen Ausführungen bildet. Sie verdankt ihm den Vollkommenheitsbegriff, der das Wesen des schönen Objekts ausmacht. Sie verdankt ihm den Vollkommenheitsbegriff, der die Lust des ästhetisch genießenden Subjekts erklärt. Sie verdankt ihm die Verknüpfungsweise zwischen dem Schönen, Guten, Wahren und Angenehmen. Man darf sagen, daß die ganze Ästhetik der Kalligone nichts anderes ist als Shaftesburys Ästhetik: von Herder hier und da umgestaltet; durch nähere Ausführung im einzelnen erweitert; bereichert durch eine Reihe von eigenen Ideen; endlich amalgamiert mit Entlehnungen aus der Ästhetik der Zeitgenossen und mit Lesefrüchten.

Nur die Hauptgedanken, die Herder mit Shaftesbury verbinden, seien herausgehoben. Sie lassen das Gemeinsame der beiden Denker deutlich erkennen.

Vollkommenheit als Wahrheit, Güte und Schönheit; Glückseligkeit als psychisches Spiegelbild dieser Vollkommenheit. Das ist in kurzer Formel die ästhetische Grundlage, die die Kalligone aus der Philosophie Shaftesburys entnimmt. Ihr kommt eine weitgreifende methodische Bedeutung zu. Aus ihr erhellt, daß die ästhetische Theorie Herders normativ verstanden werden will, und zwar in demselben Sinne, als Shaftesbury Normen geben wollte. Für Herder ebenso wenig als für Shaftesbury beschränkt sich die Aufgabe der Ästhetik auf die bloße Beschreibung dessen, was im ästhetischen Erlebnis tatsächlich geschieht. Beide waren vielmehr davon überzeugt, daß es einen guten und einen schlechten, einen höheren und einen niederen, einen gesunden und einen ungesunden Geschmack gäbe; und beide sahen es als ihre Aufgabe an, dem Guten, Höheren, Gesunden das Wort zu reden. Sie wollten mit der Ästhetik der Vollkommenheit einer vollkommenen Ästhetik Bahn brechen. Sie wollten die Freude am Schönen läutern und sie ihrem echten Ziele entgegenführen.

Das hatte Shaftesbury im Auge, wenn er von der Voll-

kommenheit als Wahrheit sprach. Die Wahrheit der Dinge ist für ihn ihre Richtigkeit, ihre Normgemäßheit, das zweckmäßige Verhalten ihrer Teile zu einhelliger Tätigkeit. Die Wahrheit des Organismus ist das Ideal, dem er entsprechen soll. Je mehr er sich diesem Ideale nähert, je vollkommener er wird: desto größer ist sein Anspruch auf den Ehrentitel der Wahrheit. Nur wenn man diesen vom allgemeinen Gebrauch abweichenden Begriff der Wahrheit im Auge behält, versteht man die auch in der Kalligone wichtig gewordene Forderung Shaftesburys, daß die Schönheit kein flüchtiges Spiel eitler Einfälle sein dürfe, daß die Wirklichkeit ihr gehört. Shaftesbury hat mit dieser Forderung der Kunst eine Norm zuweisen wollen. Die Kunst hat die Aufgabe, sich den dem Menschen wirklich gestellten Idealen anzupassen. Ohne Ernst, ohne psychologisch treue Erfassung der innern Wirklichkeit des Menschen als wogender, nach Gestaltung ringender seelischer Gewalten ist keine echte ästhetische Wirksamkeit denkbar. Der Gedanke einer sittlichen, Menschheit bildenden Aufgabe verleiht der Kunst diesen ernsten Charakter.

So fließt das Schöne, eben weil es das Wahre ist, mit dem Guten zusammen. Das »Wahre« als höchste Vollkommenheit und als Ideal des Menschen ist ja selbst das größte Gut. Alles Gute wie alles Wahre bedeutet für den Menschen die ungestörte Entwicklung seiner natürlichen Anlagen. Wo sich aber im Bewußtsein des Guten die Lebensblüte frei entfaltet, da fühlt der Mensch seine besondere, ihm eigentümliche Vollkommenheit, d. h. seine Schönheit. Diese ist das Ziel, nach dem wir alle streben. Kalokagathie schwebt uns vor als die Norm des Menschlichen, sie ist unsere ästhetische Wahrheit. Daher, wenn der Dichter das uns Wirkliche darstellen will, so zeigt er uns das Ringen um die reine Menschlichkeit, den Kampf um die Tugend.

Endlich, mit innerer Schönheit, Wahrheit, Güte identisch ist die Glückseligkeit. Sie ist nichts anderes als das subjektive Spiegelbild der objektiven Vollkommenheit. Wie beim Körper des Menschen alles Naturgemäße, Schöne, Vollkommene zugleich das wahrhaft Gedeihliche ist, so ist auch in der naturgemäßen Entfaltung der Triebe das Gedeihen des Bewußtseins, der Zustand des Wohlseins miteinbeschlossen. Vollkommenheit ist Glückseligkeit, oder vielmehr: Lust ist ein Zeichen der Vollkommenheit.

In Herders Kalligone sind diese Thesen Shaftesburys der

Angelpunkt, auf dem die ganze Theorie des Angenehmen und mit ihr die Theorie des Wohlgefallens am Schönen beruht.

Mit der Grundlegung der Ästhetik als normativer Wissenschaft hängt auf das engste die objektive Schönheitslehre zusammen, die Herder aus Shaftesburys Schriften entnehmen konnte. Wenn die innere Schönheit Wahrnehmung der eigenen Vollkommenheit ist, so ist die äußere Schönheit Wahrnehmung der Vollkommenheit des Objekts. Vollkommenheit aber ist Zusammenstimmung der Teile zum Ganzen. Überall, wo das Einzelne in gegenseitiger Abhängigkeit zu einem gemeinsamen Erfolge zusammenarbeitet, waltet eine zentrale, die einzelnen Glieder bindende und beseelende Einheit. Das ist der Charakter der uns umgebenden Natur. Wer diese Harmonie in ihr erkennt und empfindet, der versteht die Schönheit der Welt.

Es ist für einen Vergleich mit der Kalligone von höchstem Interesse, zu sehen, daß bei Shaftesbury die Einheit, die das Schöne zum organischen Ganzen bindet, als geistiges Prinzip auftritt; und es ist ebenso von höchstem Interesse, daß dieses geistige Prinzip sich durch die Sprache der Formen und durch ihre Bewegungen offenbart. »Die Schönheit beruht nicht bloß im Körper, sondern in Wirksamkeit, Leben, Handlung.« »Der Körper selbst ist nicht im geringsten Ursache, weder daß er schön wird, noch daß er schön bleibt.« »Das Schöngemachte ist nur durch Hinzukommen dessen, was schön macht, schön, und durch Entfernung dessen hört es auf schön zu sein«. Das schön machende Prinzip aber ist der Geist. »Das Schöne, Einnehmende, Liebenswürdige liegt nicht in der Materie, sondern in der Kunst und Absicht; nie im Körper selbst, sondern in der Form und der formenden Kraft. Sagt Ihnen dies nicht die schöne Form selbst, verkündigt sie Ihnen nicht die Schönheit der Absicht, so oft Sie von ihr gerührt werden? Was ist's anders als die Absicht, was Sie rührt? Was anders als der Geist oder die Wirkung des Geistes, was Sie bewundern?« Der Geist allein gibt Form und Bildung. Alles, was ohne Geist ist, erregt Abscheu, und ungeformte Materie ist die Häßlichkeit selbst.

Für Herder sind auch diese Ideen von größter Bedeutung geworden. Der Gedanke einer Ästhetik auf Grund von Wahrnehmung psychischer Eigenschaften war ihm ganz und gar kongenial. Es war das Prinzip, das eins der wichtigsten Elemente in der Kalligone werden sollte. Trotzdem hat Herder die An-

regungen Shaftesburys nicht ganz in der Form übernommen, die jener selbst ihnen gab! Herders Ästhetik des Naturschönen bedeutet einen nicht zu unterschätzenden Fortschritt über Shaftesbury hinaus. Er hat die erkenntnismäßige Begründung und vor allen Dingen die halb pantheistisch, halb supranaturalistisch theologische Wendung, die die Ästhetik bei dem Engländer nahm, beiseite geschoben. Shaftesbury spricht mit Vorliebe von dem Geiste, welcher die Dinge schafft und sie auch wohl erhält. Aber dieser Geist wohnt den Dingen nicht als einzelnen inne, er ist nicht ihre Individualität. Sie sind sein Werk, an das er mehr oder minder von außen herantritt. Er bildet die Formen, sich über sie stellend, nicht aufgehend in ihnen. Demgegenüber war es ein bedeutsames Verdienst Herders, daß er die Wahrnehmung des Schönen in den einzelnen Gegenständen als in sich selbständigen Individualitäten betonte, den Gedanken aber einer im Einzeldinge sich offenbarenden göttlichen Allmacht auf das Erhabene allein beschränkte. Durch diese Zurückhaltung wahrte er die Reinheit des ästhetischen Erkennens vor der Einmischung fremdartiger Gedankengänge. Der Vorwurf der dogmatischen Befangenheit, den man der Kalligone gemacht hat, paßte weniger auf Herder selbst als auf seinen Gewährsmann Shaftesbury.

Sulzer.

Nur als Schüler Shaftesburys kann Sulzer Herders Gewährsmann genannt werden. Herder hat seine Schriften stets hochgeachtet und seine allgemeine Theorie der Künste vielfach gepriesen. Trotzdem hat er in ihm nie etwas anderes gesehen als einen Geist zweiten Ranges. »Sie lehren keine neue Wahrheiten«, sagt er in Sulzers Denkmal von dessen kleineren Schriften, »aber sie wenden alte gute Wahrheiten angenehm, faßlich, nützlich an«.[1]) Für Herder gehörte Sulzer stets zu den Mittelmäßigen.

Unter diesen Umständen kann von einer bewußten Abhängigkeit Herders keine Rede sein. Herder entlehnte von erlauchteren Geistern. Mit Sulzer verbindet ihn nur die Gemeinsamkeit eines selbsterworbenen Besitzes. Für beide war Shaftesbury von maßgebender Bedeutung geworden. Kein Wunder, daß sie einander öfter berühren. Zu einem engen Konnex kommt es jedoch nur auf zwei Gebieten, in denen Sulzer die Anregungen

[1]) a. a. O. Bd. XV, S. 52.

des Engländers fruchtbar verwendet hat: Sulzers Musiktheorie und seine Verurteilung des Formschönen als bloßen Spiels fordern zu einem Vergleich mit den ganz verwandten Erörterungen der Kalligone auf.

Rousseau im Streit gegen Rameau war neben Shaftesbury Sulzers musikalischer Gewährsmann. Mit Rousseau und Sulzer teilt auch Herder die Meinung. Sie vereinigt der Kampf für die musikalische Inhaltsästhetik. Ihre These lautet, daß die Schönheit des Tones nur dann von Wert sei, wenn sie durch eine Empfindung bedingt werde und zur Wiedererweckung dieser Empfindung diene. Die Ausführungen, in denen Sulzer dieser Meinung Worte verleiht, unterscheiden sich von den Ausführungen Herders nur durch den schulmäßigen Ton der Sprache: »die Natur hat eine ganz unmittelbare Verbindung zwischen dem Gehör und dem Herzen gestiftet; jede Leidenschaft kündiget sich durch eigene Töne an, und eben diese Töne erweken in dem Herzen dessen, der sie vernimmt, die leidenschaftliche Empfindung, aus welcher sie entstanden sind. Ein Angstgeschrey setzet uns in Schreken, und frohlokende Töne würken Fröhlichkeit.« »Die Musik ist und kann ihrer Natur nach nichts andres seyn als ein Ausdruk von Leidenschaften oder eine Schilderung von Empfindungen eines in Bewegung gesetzten oder gelassenen Gemüthes.«[1]) Wie Herder deutet Sulzer einen psychophysischen Konnex im Innern des Ohres an. Wie Herder erkennt auch er in der Musik verschiedener Völker ihren verschiedenen Charakter und die Höhe ihrer sittlichen Kultur.

Der Theorie der Musik entspricht bei beiden die eng mit ihr verknüpfte Theorie des Tanzes. »Der Tanz ist wie jedes andre Werk des Geschmaks erst aus unüberlegtem Trieb der Natur entstanden . . . Fröhlichkeit bringt ihn überall hervor, wo sie sich einfindet.«[2]) Wie Musik und die Rede selbst ist er Ausdruck der sittlichen und leidenschaftlichen Empfindungen. Daher meint Sulzer ganz wie Herder, daß auch in der Art des Tanzes sich Höhe und Reinheit der nationalen Bildung zeige.

Der andere Punkt, in dem Sulzer auf Herder weist, ist die Verurteilung der rein formalen Schönheit als bloßen Spiels. Nicht als ob Sulzer wie Herder ein konsequenter Gegner der

---

[1]) Johann George Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Dritter Theil. Neue verm. Aufl. Leipzig 1787. S. 347 ff. Art. Musik.

[2]) Ebd. Vierter Theil. S. 503 ff. Art. Tanz.

Formästhetik gewesen wäre: sein Artikel »schön« behandelt eigentlich fast nur das Schöne der Oberfläche. Aber der Einschlag Shaftesburys war bei ihm zu stark, als daß er sich mit der Schönheit der bloßen Einbildungskraft hätte begnügen können. Shaftesbury hatte die tote Form als das niedere gegenüber der wahren Schönheit bezeichnet, die in der äußeren Gestalt inneren Geist verrate. Sulzer folgt ihm hierin. Beide Arten des Schönen gehen bei ihm nebeneinander her; unausgeglichen wie bei Mendelssohn und bei Kant. An Stelle des Ausgleichs aber tritt nach dem englischen Muster eine Bewertung beider Schönheitsarten am Maßstabe der Sittlichkeit, — nur daß für Shaftesbury die Verknüpfung des Schönen mit dem Guten tiefer begründet war. In der Schönheit der Oberfläche sieht Sulzer nur das äußere Kleid, in dem sowohl gute als schlechte Dinge erscheinen können. Die bloße Aufmerksamkeit soll es reizen: »daß man mit Wohlgefallen auf diese schön bekleidete Dinge sieht«. »Nur Menschen ohne Herz und ohne Verstand, die ganz Phantasie sind, finden Befriedigung daran.« »Die vorzüglichsten Werke dieser Art dienen im Grunde doch nur zum Spiel und zum Zeitvertreib in verlornen Stunden.«[1])

Das sind wichtige Sätze. Sie decken ein Motiv auf, das auch in Herders ästhetischer Gedankenbildung wirksam wurde. Wenn seine verletzte ästhetische Gemütstiefe gegen Kants Begriff der freien Schönheit eine leidenschaftliche Polemik eröffnete, so fand er in Sulzer-Shaftesbury dieselben Formulierungen, derer er sich im Streite bediente.

Mendelssohn.

Man kann in mancher Hinsicht Mendelssohn mit Sulzer auf eine Stufe stellen. Sie beide sind nicht original, und wo sie es sind, da fehlt ihrer Originalität die Großzügigkeit. Mendelssohn war für Kant annähernd das, was Sulzer für Herder war. Wenn Sulzer der Kalligone gute Dienste leisten konnte, weil er in die Fußstapfen Shaftesburys trat, als des eigentlichen Vorbildes für Herder: so konnte Mendelssohn für die Kritik der Urteilskraft wichtig werden, weil er auf Baumgarten fußte, dem ursprünglichen Gewährmanne Kants.

Indessen, Mendelssohn ist für Kant bedeutsamer geworden als Sulzer für Herder. Man hatte nicht Unrecht, Mendelssohn

[1]) a. a. O. Vierter Theil. S. 247 ff. Art. Schön.

als den unmittelbaren Vorgänger Kants in der Ästhetik zu bezeichnen. In seinen Schriften finden sich in der Tat fast alle die Elemente, die in der Kritik der Urteilskraft wichtig werden. Das im einzelnen auszuführen, würde hier zu weit führen. Wir beschränken uns auf das eine Hauptproblem, in dem alle übrigen Fäden, die sich zwischen den beiden Männern spinnen, zusammenlaufen. Es ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen Schönheit und Vollkommenheit.

Baumgarten hatte die Schönheit als sinnliche Vollkommenheit definiert. Er hatte dabei in erster Linie die Vollkommenheit des Wahrnehmungsprozesses, das verworrene Erkennen, für das die Ästhetik eine Logik sein sollte, im Auge gehabt. Aber eine Ästhetik als Logik ist nicht möglich, ohne kontrollierende Rücksichtnahme auf die Beschaffenheit, die den wahrgenommenen Gegenständen als solchen eignet. So waren denn auch die letzteren von ihm berücksichtigt worden. Wir erinnern uns, daß er dabei im Schwanken blieb, ob die Vollkommenheit der Erscheinung und die Erscheinung der Vollkommenheit miteinander identisch seien oder nicht.

Dasselbe Problem beschäftigt Mendelssohn. Er beantwortet es im negativen Sinne. Schönheit ist nicht Vollkommenheit. Im Wesen der Schönheit liegt es, nur an der äußeren Form zu haften. Das ist die Bestimmung, die ihr der weise Schöpfer gesetzt hat. Sie sollte auf die Sinnesorgane der wahrnehmungsfähigen Wesen reizend wirken. Die Schönheit der menschlichen Bildung, die annehmlichen Farben, die gewundenen Züge, die in seinen Mienen bezaubern: sie sind nur der äußeren Schale gleichsam eingeprägt. Sie gehen nur so weit, als unsere Sinne reichen. Unter der Haut sind die Gefäße ohne scheinbare Ordnung widerwärtig verschlungen.

An diesem Beispiele erhellt der Unterschied zwischen äußerer Oberflächenschönheit und innerer Vollkommenheit. Er besteht in der Verschiedenheit des Zwecks, den man jener einerseits und dieser andererseits zuzuschreiben vermag. Die Schönheit ist nichts anderes, als die sinnlich wohlgefällige, leicht faßliche, äußerliche Anordnung der Teile: die Einheit in der Mannigfaltigkeit, wie es Mendelssohn nennt. Wenn bei ihr überhaupt von einem Endzwecke geredet werden soll, so kann er nur darin gefunden werden, daß der Schöpfer durch ein leichtes Verhältnis der äußeren Formen die Sinne des Menschen gereizt wissen wollte.

Im Gegensatz dazu besteht der Endzweck der Vollkommenheit in dem gemeinsamen Zusammenwirken der einzelnen Teile des Organismus zugunsten seiner eigenen individuellen Totalität.

Jeder, der die Kritik der Urteilskraft kennt, bemerkt die auffällige Verwandtschaft dieser Gedankengänge mit denen Kants. Eine der wichtigsten Formeln desselben besagt, daß die Schönheit eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck sei. Die Wurzelung Kants in der Mendelssohnschen Ästhetik gibt über die Bedeutung dieser paradoxen Redensart Aufschluß. Für Mendelssohn wie für Kant hat das Schöne keinerlei Zweck in sich selbst; bei der Beurteilung des Vollkommenen hingegen läuft alles auf den Endzweck des Dinges hinaus. Trotzdem ist das Schöne zweckmäßig. Sein Zweck besteht darin, in uns eine gewisse Lust zu erregen; eine Lust, die nach Kants Meinung von der Urteilskraft ausgeht, ohne daß wir von jenem Zwecke des Dinges etwas wüßten.

Angesichts der Naturschönheit ergibt sich hieraus für Kant als Vermutung, was sich bei Mendelssohn als Versicherung findet. Wenn dieser vom weisen Schöpfer spricht, der die Welt uns habe erfreulich machen wollen, so redet Kant von einem übersinnlichen Prinzip, auf welches uns die Schönheit der Natur zu führen scheine.

Worin besteht nun der Fortschritt, den Kant über Mendelssohn hinaus getan hat? Er besteht einmal in der Umwebung der genannten Lehrstücke mit den eigentümlichen Problemen und Formeln der Transzendentalphilosophie; und er besteht zweitens in dem, was wir schon bei Gelegenheit Baumgartens erwähnten: in der absoluten Trennung zwischen Einbildungskraft und Verstand. Eine derartige Trennung findet sich bei Mendelssohn nicht. Er ist, wie sein Meister Baumgarten, davon überzeugt, daß die Schönheit Sache der verworrenen Erkenntnis sei; diese aber unterscheide sich von der ganz dunkeln und der ganz deutlichen Vorstellung nur dem Grade nach. — Trotzdem steht Mendelssohn auch im Punkte der Trennung zwischen Einbildungskraft und Verstand nicht weit von Kant. Denn wenn bei ihm auch diese beiden Vermögen als Vermögen nur verschiedene Stufen derselben Sache darstellen, so ist doch ihre Erkenntnisweise beim Menschen getrennt: zumal in der Schönheit. Eben weil die Schönheitsempfindung in einer Erleichterung der verworrenen Erkenntnis liegt, so hat die Intelligenz als klare und deutliche an ihr keine Freude. Für den Schöpfer, die höchste Intelligenz, gibt es überhaupt keine Schönheit. — Dieser Gedankengang,

den wir schon bei Baumgarten vorgebildet sahen, mochte Kant wohl mit dazu bestimmt haben, der Schönheit ein Sondergebiet anzuweisen und es von dem begrifflichen Denken abzutrennen.

Mit alledem hängt die schon angedeutete Stellung Mendelssohns zur ausdrückenden Schönheit Shaftesburys zusammen. Er hat sich dem Einfluß des letzteren nicht völlig entziehen können. Aber er hat es ebensowenig wie Sulzer vermocht, Formenschönheit und Vollkommenheit aus einem gemeinsamen Prinzip zu begreifen. Beide gehen bei ihm vielmehr zusammenhangslos nebeneinander her, wie bei Sulzer; nur werden die Rollen anders verteilt. Die Oberflächenschönheit ist nicht etwas Gemeines gegenüber der sichtbar gewordenen Vollkommenheit; sie ist ihr vielmehr durchaus ebenbürtig. Damit bildet Mendelssohn eine Art von Zwischenstufe zwischen der Auffassung, wie sie bei Sulzer hervortritt, und der Auffassung Kants. Sulzer ordnet die Formenschönheit der inhaltlichen Vollkommenheit unter, Mendelssohn neben, Kant über; oder vielmehr: Kant schaltet die inhaltliche Vollkommenheit aus der Ästhetik aus. — Im übrigen nähert sich Mendelssohn bereits sehr stark der späteren Kantischen Lehre von der »pulchritudo vaga et adhaerens«. Mendelssohns Behauptung, daß Vollkommenheit und Schönheit gleichzeitig in demselben Wesen wirksam werden können, daß sie es vorzugsweise beim Menschen werden, und daß somit bei dessen Beurteilung zwei verschiedene und voneinander unabhängige Faktoren ästhetische Lust bewirken können: diese Erwägung Mendelssohns ist ein bedeutsamer Vorbote für Kants spätere Lehre von der Verunreinigung der »freien« Schönheit durch die »anhängende«.

Winckelmann.

Eine Darstellung der Strömungen, die für Herders und Kants Ästhetik von maßgebender Bedeutung waren, ist nicht denkbar ohne die Namen Lessing und Winckelmann. Indessen läßt sich der Einfluß dieser beiden Heroen nicht leicht in Worte fassen. Es war kein System, noch der Teil eines Systems, was sie brachten. Sie sind gleichwohl für die Ästhetik ihrer Zeit überaus wichtig geworden: sie haben den Geschmack des Publikums zu festen Normen geleitet; und vor allem, sie haben den engeren Kreis ihrer Schüler sehen gelehrt.

Zu diesem engeren Kreise gehörte Herder in erster Linie. Schon daraus läßt sich die Bedeutung ermessen, die die Ge-

dankengänge Lessings und Winckelmanns auf die Gestaltung seiner Ästhetik haben mußten. Bildete doch gerade für Herder das Sehen, die eigentümlich feinsinnige Art der Kunstauffassung, die eigentliche Grundlage der Theorie des Schönen. Die Kalligone ist nichts anderes als eine Darstellung dessen, was Herder im Genuß des Kunstwerks erlebte. Dies sein ästhetisches Erleben aber hatte er zu nicht geringem Teile dem Vorbilde Lessings und Winckelmanns zu verdanken.

Geringer ist der Einfluß, den Lessing und Winckelmann auf Kant ausübten. Das ließ sich schon aus Kants andersartigem Geistesleben abnehmen. Ja man darf sogar sagen, daß die Ästhetik der Kritik der Urteilskraft den Grundsätzen Lessings und Winckelmanns geradezu entgegengesetzt ist. Gleichwohl haben neuere Untersuchungen gezeigt, daß Kant Lessing und zumal Winckelmann sehr hochgeachtet hat. Das ist bedeutsam. Es zeigt, daß selbst ein ästhetisch so nüchterner Charakter wie Kant sich der von Lessing und Winckelmann entzündeten Bewegung nicht ganz zu entziehen vermochte. Man hat auf die Anklänge hingewiesen, die von Kants Theorie des Ideals zu Winckelmann hinüberführen. Man könnte weiter gehen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der größte Teil von Kants Kunstlehre, der Teil, in dem er seinem ursprünglichen ästhetischen Prinzip untreu wird, unter dem Einflusse der von Lessing und Winckelmann hervorgerufenen ästhetischen Strömung steht. Doch damit ist auch schon die Grenze des Zusammenhangs zwischen Kant und den Klassikern des zur Antike neigenden Geschmacks bezeichnet. Kants eigentliche Ästhetik, die Ästhetik, in der er das Prinzip der ästhetischen Urteilskraft entwickelt, ist dem Fühlen eines Lessing und Winckelmann fremd.

Unter diesen Umständen dürfen wir uns darauf beschränken, nur des Verhältnisses Herders zu den beiden Geistesheroen zu gedenken. Ja hier, wo es sich um die Kalligone handelt, dürfen wir den Kreis noch enger ziehen und uns auf das Verhältnis Herders zu Winckelmann allein beschränken. So sehr gerade für Herder Lessing und Winckelmann eine Einheit bilden: in der Kalligone ist von Winckelmann und nicht von Lessing zu sprechen. Die Kalligone ist eine Gesamtästhetik. Sie sucht die gemeinschaftliche Grundlage auf, die das Schöne der einzelnen ästhetischen Gebiete vereinigt. Das Scheidende läßt sie beiseite. Lessing aber hatte das Scheidende gelehrt. Seine Gabe war es,

das Besondere der einzelnen Kunstart zu erkennen. Dafür hatte er Herders Auge geschärft.

Nicht so Winckelmann. Freilich ihm gehörte nur die antike bildende Kunst, nur ein Teil des Schönen. Aber nicht ängstlich darauf bedacht, seinen Teil vor Grenzverletzung zu schützen, sah er in der griechischen Kunst das, was Grundlage werden konnte zum Genuß der Schönheit überhaupt. Das ist der Grund, weshalb wir sagen dürfen, daß Winckelmann auch in der Kalligone herrscht. Herder hatte einst von ihm geschrieben: »Diese Zeit und die Ausgabe seiner Schriften trafen auf die Jugend meines Lebens, da man sich sammlet und die Empfindung der schönen Gestalt in Geist und Gedanke zu verwandeln strebt. Ich las sie also mit dem Enthusiasmus, den sie einflößten, und las sie oft. Sie gaben mir Gedanken in die Seele, die später als Anmerkungen aufs Papier flossen und sich vermehrten, nachdem ich Kunstwerke sah.«[1]) Winckelmanns Empfindung der schönen Gestalt hat sich bei Herder in »Geist und Gedanken«, d. h. in Theorie verwandelt. Mit Winckelmanns Auge hat Herder dann die Werke der bildenden Kunst geschaut. Winckelmanns Geist ist es also, der in der Kalligone waltet, der zumal die schönen Ausführungen über die Plastik der Griechen belebt. Edle Einfalt und stille Größe, diese Kennzeichen Winckelmanns für den Inbegriff der höchsten Kunst, sind in Herders Kalligone die Kennzeichen des seelisch Erhabenen und der leitende Maßstab für die Ästhetik des Ideals.

Winckelmann sah im griechischen Kunstwerk die höchsten Begriffe des menschlichen Seelenlebens verkörpert. Nicht die Form als Form entzückte sein Auge: sie war ihm Ausdruck des Innern, wie sie es für Herder ist. Er sah im Marmor das Göttliche, sah in der Menschengestalt die höchsten Ideen verkörpert, legte in sie die heiligsten Gebilde seines eigenen Geistes hinein. Herder hat den ästhetischen Reichtum Winckelmanns feinfühlender als seine Zeitgenossen erkannt und begeistert anerkannt. »Du liehest dem todten Marmor, der sich in Deiner Brust beseelte, Deine Ideen von Heldenruhm, Schönheit und Liebe, und pflücktest von ihrem erstarrten Busen die Blume des Ruhms und des Genußes im Leben.«[2])

Das sah Herder in Winckelmann. Er hat sich bemüht, ihm nachzustreben. Davon ist seine Ästhetik ein Denkmal. Den

[1]) Mitgeteilt von Haym a. a. O. Bd. I, S. 223, Anm. 2.

[2]) a. a. O. Bd. VIII, S. 481.

sich in das Kunstwerk versenkenden und es beseelenden Blick lebendig zu schildern, das war das Ziel, das er sich setzte. Er hat es erreicht. Was ist es anderes als eine Verallgemeinerung dessen, was Winckelmanns Kunstgeschichte im einzelnen tat, wenn Herder in der Kalligone uns Zug für Zug die Seele der Gottheit aus den Linien ihrer Standbilder deutet.

Goethe.

Zu Herder und nicht zu Kant gehörte der Mann, der wie Herder ein Denkmal zu Ehren Winckelmanns gestiftet hatte, der mit Herder gemeinsam den spinozistischen Naturgott verehrte, und der mit künstlerischem Auge mehr wie irgendeiner geschaffen war, den Dingen seine Seele einzuhauchen.

Goethe hat, trotzdem er in Sachen der Metakritik und Kalligone sich auf Kants Seite stellte, zu dem Gewährsmann Schillers nie ein wirklich inneres Verhältnis gehabt. Es war das persönliche Motiv der Freundschaft, das ihn veranlaßte, in die allgemeine Bewunderung einzustimmen und diejenigen Seiten bei Kant herauszusuchen, die seiner eigenen Anschauung der Welt gemäß waren. Noch öfter — und das gilt von den Fragen der Ästhetik besonders — hat er sich der Kantischen Terminologie bedient, um Dinge auszudrücken, die wahrlich nicht im Sinne des Königsberger Philosophen waren. Wie oft müssen wir mit Erstaunen lesen, daß Goethe uns seine eigenen Ideen über das Schöne in Kantischem Gewande zeigt; Ideen, die gerade das Gegenteil von dem bedeuten, was Kant sagen wollte.[1])

Die Wahrheit ist: Goethes Ästhetik schöpfte aus derselben Quelle, aus der auch der Feind des Kritizismus schöpfte. Goethes Ästhetik war die Ästhetik Herders. Von Herder hatte er in Straßburg die tiefen Anregungen empfangen, die ihn seitdem zeitlebens nicht mehr losließen. Herders Grundstimmung »ich fühle mich, ich bin«, »der empfindende Mensch fühlt sich in Alles, fühlt Alles aus sich heraus« enthielt das, was sich damals in Goethes innerstem Wesen emporringen wollte. Mächtig schlugen daher die urkräftigen, wahren und zugleich feinsinnig dichterischen Ideen des Ostpreußen bei dem Frankfurter Dichter; ein sie faßten

[1]) Die Zeugnisse für den Zusammenhang zwischen Goethe und Kant hat Karl Vorländer beigebracht. Kantstudien hrsg. v. G. Raihinger. Hamburg und Leipzig 1897. Bd. I, S. 60 ff. 315 ff. Bd. II, S. 161 ff. — Vgl. dagegen Philosoph. Bibliothek. Bd. 109. Max Heynacher, Goethes Philosophie aus seinen Werken. Leipzig 1905. S. 34 ff.

in ihm Wurzel und wirkten fortan kräftig mit in dem Schönsten, was die deutsche Literatur ihr eigen nennt. »Herder ist in die Tiefen seiner Empfindung hinabgestiegen«, schreibt Goethe 1773 von Herders »Ältester Urkunde«, »hat darin all die hohe geistige Kraft der simpeln Natur aufgewühlt und führt sie nun in dämmerndem, wetterleuchtendem, hier und da morgenfreundlich lächelndem orphischem Gesang vom Aufgang herauf in die weite Welt.«

Manche Jahre waren seit jenen Tagen dahingegangen, Jahre der Freundschaft und Jahre der Entfremdung. Manches auch war anders geworden im Gedankenkreise Herders und Goethes. Aber die Grundlage jener ästhetischen Stimmung und das Bewußtsein von dem Wesen der künstlerischen Weltbetrachtung blieb das gemeinsame Band, das beide vereinte. Herder und Goethe waren trotz allem Persönlichen und auch dem Sachlichen, was sich zwischen sie schieben mochte, doch immer die Vorkämpfer für ursprüngliche, geniale, dichterische Intuition gegenüber allem, was rein gedankenhaft sich aus der schulmäßigen Spekulation ergeben wollte. Das ist es, was uns ein Recht gibt, Herder und Goethe auf die eine Seite zu stellen, Kant und die Seinen auf die andere. Treffend ist das Verhältnis von hüben und drüben dahin charakterisiert worden, daß bei Kant die Synthese von Welt und Geist auf dem Wege der Analyse und Scheidung gesucht und ins Transzendente verlegt wird, während Herder und Goethe sie unmittelbar fühlten »in seligster Versicherung der ewigen Harmonie des Daseins«.[1]) Goethe selbst hat diesem Unterschiede eine klare und bestimmte Formulierung gegeben, wenn er in einem Briefe an Friedrich Heinrich Jacobi schreibt: »Wie ich mich zur Philosophie verhalte kannst du leicht auch denken. Wenn sie sich vorzüglich aufs Trennen legt, so kann ich mit ihr nicht zurechte kommen, ... wenn sie aber vereint, oder vielmehr, wenn sie unsere ursprüngliche Empfindung, als seyen wir mit der Natur eins, erhöht, sichert und in ein tiefes, ruhiges Anschauen verwandelt, in dessen immerwährender *συγκρισις* und *διακρισις* wir ein göttliches Leben fühlen, ... dann ist sie mir willkommen.«[2])

Es war daher keineswegs »sehr wenig gesagt«, wenn Goethe

---

[1]) Julius Goebel, »Herder und Goethe« im Goethe-Jahrb. Bd. XXV. 1904. S. 166.

[2]) Brief an F. H. Jacobi vom 23. November 1801. Weimarer Ausg. IV. Abth. 15. Bd. Weimar 1894. No. 4440. S. 280 f.

an Herder bestellen ließ, die Grundsätze der Kalligone seien auch die seinigen.[1]) Er konnte ja in dem Buche trotz allem, was ihn darin kränken mußte, doch schließlich nichts anderes sehen als das, was er selbst als Künstler täglich erlebte. Sehen wir ab von der Polemik Herders gegen Kant, sehen wir ab von den versteckten Angriffen, die in der Kalligone gegen Goethe selbst und gegen Schiller reichlich enthalten waren, sehen wir vielleicht auch ab von einzelnen Stellen, die das Schöne mit der Moral ein wenig zu eng verknüpften: im großen und ganzen sprach sich hier doch nichts anderes aus, als das ästhetische Fühlen, das Herder und Goethe von jeher miteinander verbunden hatte.

Sehr mit Recht hat daher Haym an die geistige Verwandtschaft erinnert, die zwischen der Kalligone und Goethes Prosahymnus »die Natur« anklingt.[2]) Ist auch jenes Fragment des Tiefurter Journals keine eigne Schöpfung Goethes, so war er es doch, der den Verfasser inspirierte; und jedenfalls hat Goethe darin einen Spiegel seines eignen Naturbekenntnisses gefunden. — Natur hält uns umschlungen. Sie schafft und zerstört uns. Sie spricht mit uns und verrät uns ihr Geheimnis nicht. Sie ist die einzige Künstlerin aus der simpelsten Natur zu den größten Kontrasten: ohne Schein der Anstrengung zu der größten Vollendung. Jedes ihrer Werke hat ein eigenes Wesen, jede ihrer Erscheinungen den isoliertesten Begriff, und doch macht alles Eins aus. Sie spielt ein Schauspiel für uns, die wir in der Ecke stehen. Sie verwandelt sich ewig, ihr Tritt ist gemessen, ihre Gesetze unwandelbar. Sie liebet sich selbst: immer läßt sie neue Genießer erwachsen, unersättlich sich mitzuteilen. Sie hüllt den Menschen in Dumpfheit ein und spornt ihn ewig zum Lichte. Ihre Krone ist die Liebe; nur durch sie kommt man ihr nahe. Sie hat alles isolieret, um alles zusammenzuziehen. Durch ein paar Züge aus dem Becher der Liebe hält sie für ein Leben voll Mühe schadlos.

---

[1]) Karoline Herder schrieb an J. G. Müller (Brief vom 14. Mai 1807): »Und nachher bei der Kalligone ließ er (Goethe) dem Vater (Herder) durch einen Freund sagen, die Grundsätze der Kalligone seien auch die seinigen.« Vgl. Von und an Herder. Ungedruckte Briefe aus Herders Nachlaß, hrsg. v. Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried von Herder. Bd. III. Leipzig 1862. S. 345. No. 21. — Haym sucht das Gewicht dieses Berichtes herabzudrücken. a. a. O. Bd. II, S. 716, Anm. 4.

[2]) Haym, a. a. O. Bd. II, S. 705.

Das sind Klänge der herrlichsten Dichtung. Sie waren es wahrlich wert, von einem Goethe adoptiert zu werden. Doch wir brauchen uns nicht mit diesem Adoptivbekenntnis zu begnügen. Wir besitzen Zeugnisse des originalen Goethe, deren Gedankengehalt sich noch weit enger mit der Ästhetik der Kalligone berührt, ja uns geradeswegs in ihren Mittelpunkt hineinführt. So äußert sich Goethe aus Anlaß eines Besuches von Hemsterhuys, der im Weimarer Kreise seine Ansicht vom Schönen vorgetragen hatte: »Ich aber mußte sagen, das Schöne sei, wenn wir das Gesetzmäßig-Lebendige in seiner größten Thätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch wir zur Reproduktion gereizt uns gleichfalls lebendig und in höchste Thätigkeit gesetzt fühlen.« Damit hatte Goethe sich in klaren Worten zu derselben Ästhetik bekannt, die Herder vertrat. Das Eigenartige aber ist, daß Goethe selber fühlte, seine eigne Ansicht und die Lehre von Hemsterhuys seien im Grunde »eins und ebendasselbe«. Es war eine Vorahnung der Kalligone, die die Lehren beider geistvoll vereinte.

Noch verdient darauf hingewiesen zu werden, wie eng sich Goethe mit Herder in der Lehre vom Typus und vom Ideal berührte. Goethes eigentümliche Gabe, das »Allgemeine im Besonderen« zu sehen, war ja recht eigentlich das, was die Grundlage für die Behandlung des Naturschönen in der Kalligone ausmacht. Es ist das Vorrecht der ästhetischen Betrachtung, im Individuum nicht nur das Individuelle zu erkennen, sondern den »Grund, der die Gattung bezeichnet«. — Dieselbe Norm gilt für das Verfahren der idealen Kunst. Diese hat nicht das zufällige, einzelne Wesen und Aussehen des Naturdings nachzubilden, sondern eine möglichst lebendige Vorstellung von der Vollkommenheit des Gattungstypus zu erwecken, der seinen einzelnen natürlichen Ausprägungen gegenüber immer Ideal ist. Das kann der Künstler aber nur dann erreichen, wenn er selbst einen solchen Idealtypus in seiner eigenen Phantasie zu schaffen vermag. Er setzt die menschliche Figur nicht aus einzelnen Teilen zusammen. Sie schwebt ihm vielmehr als ein Ganzes, Typisches vor, und erst von hier aus erhalten die einzelnen Teile ihre Gestaltung und die Gesetze ihrer Proportion.

Herder und Kant sind Kinder ihrer Zeit. Sie sind es in der Ästhetik ebenso wie in anderen Dingen. Die Zahl derer,

auf denen ihre Theorie des Schönen fußt, ließe sich leicht vermehren. Gerard, Hogarth, Home, Burke, Hemsterhuys, Rousseau, Rameau, Bodmer und Breitinger, Haller u. a. m. haben zu Herders und Kants Ästhetik Beiträge geliefert.

Wir haben uns in den Ausführungen dieses Kapitels auf die Darstellung der wichtigsten zeitgenössischen Strömungen, die in ihnen wirksam waren, beschränkt. Es ist nicht immer gut, ja es kann bisweilen für das Verständnis unserer Klassiker sogar schädlich werden, wenn man alle Einzelbeziehungen, die sie mit ihren Zeitgenossen verbinden, bloßlegt. Der Gemeinplatz, daß gewisse Dinge zu gewissen Zeiten »in der Luft schweben« findet seine Anwendung auch auf Herder und Kant. Jene gewissen Dinge sind die mehr oder minder offenbaren Konsequenzen großer geistiger Strömungen. Sie schießen, ohne voneinander zu wissen, gleichzeitig hier und dort auf. Ihr Wert ist die eigentümliche Formulierung, die sie im Gedankengewebe der Einzelnen erhalten.

Anders verhält es sich mit den großen geistigen Strömungen selbst. Jene Einzelheiten waren keine treibenden Kräfte, sie waren Ergebnisse, Gedankenartefakte, Gebilde, deren Form zwar variabel ist, die aber nicht selber zeugungsfähig sind. Dem gegenüber sind große geistige Richtungen produktiv. Sie enthalten allgemeine Prinzipien, und in ihrem Wesen liegt es, diesen eine umfassende Geltung zu verschaffen, sie auf den Bereich einer ganzen Wissenschaft auszudehnen. Die Erkenntnis der großen geistigen Zeitströmungen ist der wichtigste der Faktoren, die zum historischen Verständnis der bedeutenden Menschen führen. Diese Strömungen allein wollen die vorausgehenden Ausführungen zur Darstellung bringen.

Bei einem bedeutenden Manne ist es interessant und lehrreich, nicht nur die Strömungen selbst kennen zu lernen, die in ihm wirksam waren; sondern auch die Art und Weise, wie er mit ihnen verfuhr, und das Prinzip der Auswahl, das ihn bei der Verwendung des zeitgenössischen Gedankenmaterials leitete. Herder und Kant haben das ästhetische »Erbe«, das ihnen ihre Zeit vermachte, in sehr verschiedener Weise genutzt. Eben hieraus erklärt sich der Kampf der Kalligone gegen Kant.

Blicken wir zurück und betrachten vom Standpunkte Herders und Kants die zeitgenössische Ästhetik, so erscheint sie uns im Lichte einer einzigen großen Frage: der Frage, ob die Schönheit

lediglich in der Oberfläche der Gegenstände liege oder in dem Ausdrucke inhaltlicher Vollkommenheit. Nirgends erfährt diese Frage eine klippe und klare Antwort. Bald begegnen wir schwächlichen Kompromissen zwischen ja und nein; bald einer einfachen Nebeneinanderstellung, als handle es sich um zwei verschiedene Arten der Schönheit. Bei diesem Stande der Dinge bedeutet Kants Kritik der Urteilskraft eine prinzipielle Bevorzugung der Oberflächenschönheit, Herders Kalligone die alleinige Annahme der inhaltlichen Vollkommenheit. Was bis dahin bei den Ästhetikern in faulem Frieden nebeneinander bestanden hatte, tritt bei Kant und Herder unter dem Zeichen des Krieges auseinander.

Nach welcher Methode hat Kant sein Prinzip der Ästhetik in der Auswahl aus den zeitgenössischen Gedankenkreisen durchgeführt? Nach welcher Methode Herder das seine?

Blicken wir zunächst auf Kant. Es ist zweifellos, daß Kants System der Ästhetik über der Meinung aufgebaut ist daß Schönheit lediglich in der äußeren Form bestehe, ohne Beziehung auf eine inhaltliche Bedeutung dieser Form. Kant hat also aus denjenigen Schriftstellern geschöpft, bei denen die Erwägungen über die formale Schönheit mehr hervortraten als die Erwägungen über die inhaltliche. Wie aber hat Kant die inhaltliche Schönheit aus dem Ganzen der Ästhetik ausgeschaltet? Und hat er sie wirklich ausgeschaltet? Die Antwort ist: ja! und nein! Ja, wenn es auf den Titel; nein, wenn es auf die Sache ankommt. Kant hatte seinen guten, im System des Kritizismus steckenden Grund, der Schönheit als dem Ausdrucke der Vollkommenheit die Bestätigung zu versagen. Aber das ist auch alles. Die Schwierigkeiten, die aus diesem Willkürakte entstanden, hat Kant nicht beseitigt. Er hat sich nicht etwa die Mühe genommen, die eine Art der Schönheit auf die andere zurückzuführen. — Danach bestimmt sich die Methode, die er in der Benutzung des zeitgenössischen Gedankenmaterials anwendet. Alles, was sich seiner diktatorischen Bestimmung dessen, was Schönheit sei, fügen wollte, nahm er mit Freuden auf. Alles, was sich nicht fügte, wurde entweder in das Reich des Außerästhetischen verbannt; oder unter einer über das Unausgeglichene hinwegtäuschenden Formel in die zweite, dem ursprünglichen Prinzip nicht mehr treue Hälfte der Kritik der Urteilskraft hinübergenommen.

Ganz anders ist *Herder* verfahren. Er hielt sich ausschließlich an diejenigen seiner Vorgänger, die die Inhaltsästhetik bevorzugten, und er überflügelte sie, indem er die Ästhetik der Oberflächenschönheit gänzlich ausschaltete; nicht nur mit Worten, sondern der Sache nach. Herder hat es sich angelegen sein lassen, *alle* Probleme der Ästhetik auf das *eine* Prinzip der inhaltlichen Vollkommenheit zurückzuführen. An dieser Tatsache ändert nichts, daß wir im Verlauf der ausführlichen Darstellung der Kalligone neben der »inhaltlichen« von einer »funktionellen« Vollkommenheit sprechen werden. Denn diese funktionelle Vollkommenheit ist jederzeit nur eine *Begleiterscheinung* der inhaltlichen. Die letztere ist der eigentliche Zweck des ästhetischen Prozesses, ist das »Schöne«. Herders Ästhetik ist trotz der Anerkennung einer »funktionellen« Vollkommenheit ausschließlich Inhaltsästhetik. Eben dadurch erhebt sie sich über die Vermittelungsversuche der Zeitgenossen.

Ziehen wir die Summe. Es läßt sich nicht leicht bestimmen, in welchem Sinne man von einer »Abhängigkeit« Kants und Herders reden darf. Gewiß: sie schöpften beide aus der Literatur ihrer Zeitgenossen. Aber über dieser Tatsache darf das Wichtigere nicht vergessen werden. Jeder von beiden nahm aus dem ihm vorliegenden Material nur das, was ihm selbst kongenial war, was er selbst so oder ähnlich schon gedacht hatte. Und das alles verband sich hüben und drüben zu einer einzigen großen Synthese, wie sie persönlicher und selbständiger kaum gedacht werden kann. — Die Abhängigkeit eines großen Mannes besteht darin, daß er ohne Kleinlichkeit das gegebene Muster da benutzt, wo er es gutheißen darf; und daß er es nicht für einen Raub an der eigenen Originalität anzusehen braucht, wenn er die Klänge, die schon andere vor ihm angestimmt hatten, zu einer neuen Harmonie vereinigt.

Herders Ästhetik in den Jahren ihrer Entwicklung.

Während die Kritik der Urteilskraft von jeher als Kants ästhetisches Hauptwerk anerkannt worden ist, fehlt es nicht an Stimmen, welche der Kalligone die gleiche Würde unter den ästhetischen Schriften Herders abzusprechen geneigt sind. So hatte sie schon Adolf Schöll aus einem Aufsatze des Herderalbums (1845) verbannt mit der Begründung, daß sie den positiven Ansichten, die Herders frühere Schriften enthielten, keine neuen hinzugefügt habe, daß ihr Eigenwert oder Unwert mithin lediglich in der Polemik gegen Kant bestehe.[1]) — Dieser Meinung wurde dadurch Nachdruck verliehen, daß Rudolf Haym seinerseits auch den systematischen Wert unseres Buches verdächtigte. Das vierte Kritische Wäldchen und die Lineamente für eine Ästhetik, die Herder hier 30 Jahre früher habe geben wollen, seien in Wahrheit viel systematischer als jenes dreibändige »Spätlingswerk«, die Kalligone.[2]) Kühnemann endlich, so wissen wir, hat unser Buch so nahe an Herders »Ideen« herangerückt, daß sie nur noch wie eine schwächliche Kopie aus diesem Hauptwerk erscheint. Ja, eine neuere Darstellung der Philosophie Herders hält sich für berechtigt, auf eine Besprechung der Kalligone ganz zu verzichten [3])

So freigebig diese herben Urteile gefällt sind, so wenig hat man sich die Mühe genommen, ihre materielle Grundlage ernstlich zu prüfen. Es ist erstaunlich, in den einschlägigen Werken immer wieder dasselbe Urteil zu lesen und nirgends seine wissenschaftliche Begründung. Der einzige Haym gibt außer den vor-

[1]) Weimarisches Herder-Album. Jena 1845. A. Schöll, »Herders Verdienst um Würdigung der Antike und der bildenden Kunst«.

[2]) Haym a. a. O. Bd. I, S. 259 f.

[3]) Kronenberg, Herders Philosophie nach ihrem Entwicklungsgang und ihrer historischen Stellung. Heidelberg 1889.

trefflichen Referaten, die er den Schriften Herders widmet, hier und da einen gelegentlichen Rückblick auf frühere Gedankengänge. An einem durchgeführten Vergleich der wichtigeren ästhetischen Auslassungen Herders mit der Kalligone fehlt es aber noch durchaus. Und doch gibt dieser allein uns die Möglichkeit und das Recht, die Stellung der Kalligone in den Werken Herders abzuschätzen und ihre Ansprüche auf ein vollgültiges Existenzrecht zu prüfen. Mit überschläglichen Urteilen nach dem ungefähren Totaleindruck ist es hier nicht getan.

Die folgenden Untersuchungen haben es sich zur Aufgabe gemacht, einen ersten Schritt zur Ausfüllung der bestehenden Lücke zu tun. Sie wollen nicht ein vollständiges Verzeichnis aller derjenigen Äußerungen Herders geben, die mit den Ansichten der Kalligone irgendwie in Beziehung stehn. Ein solches Unternehmen würde schon deshalb wenig aussichtsreich sein, weil Herders zahlreiche Schriften insgesamt einen mehr oder weniger ästhetischen Charakter tragen und daher fast alle irgendwie mit der Kalligone zusammenhängen. Allein unser Interesse richtet sich auch garnicht auf die Vollständigkeit aller Herderschen Aussprüche über Ästhetik; es richtet sich vielmehr darauf, seine spezifisch-ästhetischen Schriften auf ihre Verwandtschaft mit dem »Spätlingswerke« zu untersuchen. Die Betrachtung dieser spezifisch-ästhetischen Schriften leistet uns übrigens einen ähnlichen Dienst wie die vollständige Sammlung aller einzelnen Aussprüche. Denn solche Schriften bilden bei Herder jederzeit eine Art von Sammelbecken, in dem die zerstreuten Bemerkungen aus anderen Abhandlungen eine Vereinigung finden. Sie können daher als die jeweiligen Durchschnitte einer bestimmten Epoche in Herders ästhetischer Entwicklung angesehen werden.

Dabei müssen wir uns jedoch bewußt bleiben, daß unsre Aufgabe nicht nur auf eine inhaltliche Vergleichung der früheren Arbeiten mit der Kalligone hinauslaufen darf. Noch wichtiger fast ist die Frage nach der Form und der methodischen Behandlung, die der ästhetische Stoff hüben und drüben erfahren hat. An diesem Punkte entscheidet sich ja gerade die Frage, ob das strenge Urteil Hayms über den systematischen Gehalt unseres Werkes und seine Minderwertigkeit gegenüber dem vierten Kritischen Wäldchen zu Recht besteht. Hier allein auch können wir ein Urteil darüber gewinnen, ob es in dem metho-

dischen Charakter der Kalligone begründet war, wenn sie bei Kühnemann wie ein Abdruck aus Herders »Ideen« erschien.

Als der erste Anfang zur Entstehungsgeschichte der Kalligone darf ein im Jahre 1766 in den »Rigischen Gelehrten Beyträgen« erschienener Aufsatz gelten. Er trägt die Überschrift:

Ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele? 1766.[1])

So harmlos und unbedeutend diese Plauderei auf den ersten Blick erscheinen könnte: es ist ein wichtiges Problem der Ästhetik, das hier zur Verhandlung kommt. Es ist das Problem von dem Verhältnis zwischen Form und Gehalt der menschlichen Schönheit. Die Kalligone bejaht die Frage des Themas unbedingt. Die Jugendschrift übt merkwürdigerweise große Zurückhaltung. Sie trennt auf das sorgfältigste die verschiedenen Elemente der Schönheit. Ein anderes ist die Erkenntnis gesunder Sinnlichkeit, die sich in Kraft und Färbung des Körpers zeigt. Ein anderes ist die Erkenntnis der geistigen Vollendung, die sich in der edeln Ruhe der Statuenschönheit, besonders aber in den Bewegungen der menschlichen Anmut spiegelt. Vorsichtig wird die Berechtigung aller Deutungsversuche eingeschränkt. Es sind bloße Anlagen, die in der Körperform zur Erscheinung kommen. Es ist vielleicht auch nur der Habitus der Erziehung oder der Selbsterziehung; und die Bewegungen des Menschen verraten vielleicht nur, als was er erscheinen möchte, sagen uns aber nicht, was er in Wirklichkeit ist.

Nichts von solcher Vorsicht in der Kalligone. Für sie heißt der feststehende Satz: die Schönheit des Körpers ist wirklich ein Bote für die Schönheit der Seele; ohne Einschränkung und ohne Unterscheidung.

Wie erklärt sich dies befremdende Verhältnis zwischen der Jugendschrift und dem Alterswerk? Sollte dort etwa noch die methodische Schulung der Königsberger Studentenjahre, der Geist Kantischer Reserviertheit wirksam sein, während den Greis aller wissenschaftliche Sinn und der gute Genius seines Königsberger Lehrers verlassen hat? Manchem möchte diese

---

[1]) a. a. O. Bd. I, S. 43 ff.

Hypothese als anspreehend erseheinen. Allein sie ist nieht stiehhaltig.

Es ist die Versehiedenheit des Standpunkts, die das andersartige Verhalten der Kalligone erklärt. Ihr Interesse riehtet sieh nicht auf die Grenzen von Wahrheit und Irrtum. Sie fragt nieht, inwieweit die Ausdeutung der Körperformen erkenntniskritiseh erlaubt sei. Ihr kommt es vielmehr darauf an, zu sehen, wie der ästhetisehe Bliek tatsäehlieh verfährt; wie er tatsäehlieh das Seelisehe in den Körper hineinsehaut, und sieh nieht darum kümmert, in welehen Grenzen ein solehes Verfahren bereehtigt sei.

Nur einen Punkt gibt es, wo die Kalligone das unterseheidende Verfahren unseres Jugendaufsatzes beibehält. Es ist die Hervorhebung der geistigen vor der bloß sinnliehen Sehönheit. Das war in der Tat ein Untersehied, der aueh für die rein ästhetisehe Sehätzung in Betraeht kam. Es mußte gefragt werden, worin denn der eigentliehe Wert in der menschliehen Sehönheit bestehe. Und da lautete die Antwort: sie besteht in dem, was den Mensehen überhaupt vor dem Tiere auszeiehnet; sie besteht in dem Ausdruek einer übersinnliehen Geistigkeit. —

Unsere Abhandlung ist ein bedeutsames Vorspiel zu der hingebenden Arbeit, die Herder den Problemen der Inhaltsästhetik zeitlebens gewidmet hat. Sie führt uns in den Interessenkreis, in dem der Jüngling lebte. Sie zeigt uns das Aufkeimen der Kalligoneprobleme, wenn aueh zunäehst in andersartiger Beleuehtung. Sie beweist uns aber vor allem, wie sehr es dem ursprüngliehen Wesen Herders gemäß war, die Körperform nieht als eine für sieh bestehende Sehönheit aufzufassen, sondern naeh dem seelisehen Gehalt zu fragen, der in der Form zum Ausdruek komme.

Ueber die neuere Deutsche Litteratur. Dritte Sammlung von Fragmenten. 1767.[1]

In dasselbe Jahr, dem wir das Präludium zur Ästhetik der körperliehen Sehönheit verdanken, fallen die ersten Ansätze zur Ästhetik der Spraehe und der Poesie. Sie sind hineingearbeitet in das Ganze der Fragmente über die neuere deutsehe Literatur. Die dort überall zerstreuten Bemerkungen über Wort, Bild und

[1] a. a. O. Bd. I, S. 357 ff.

Empfindung finden eine Vereinigung in der dritten Sammlung jener Fragmente. Hier hat uns Herder eine längere Ausführung über die Sprache geschenkt; eine Ausführung, von der wir wissen, daß sie bereits den jungen Goethe entzückt hat.

Von Gedanke und Sprache, von Gefühl und Ausdruck will Herder reden. Das war das Gebiet, auf das Baumgarten, »der Erfinder der Poetik«, ihn hingewiesen hatte. An Baumgartens Hand sehen wir ihn daher auch die ersten Schritte zu einer eignen Poetik und einer eignen Philosophie der Sprache wagen: Ästhetisch sind »die sinnlichen Begriffe«, sind »die Gegenstände des Lebens, die ich sinnlich klar unterscheide, ohne mir des unterscheidenden Merkmals deutlich bewußt zu seyn.«[1]) Bei ihnen paart sich Erkenntnis mit Empfindung und der Gedanke mit dem Ausdruck.

Art und Weise dieser Paarung und ihre Bedeutung für die Ästhetik vor Augen zu führen, das ist das Ziel der Darstellung. Abermals sind es die Anregungen Baumgartens, die Herder hier ausführt. »Wo ich nicht sagen, sondern sprechen muß, daß man mir glaubt, wo ich nicht schreiben, sondern in die Seele reden muß, daß es der andre fühlt«: da ist »der eigentliche Ausdruck unabtrennlich.«[2]) Denn der Ausdruck ist nicht nur eine nüchterne Alltagsmünze, die lediglich dazu dient, den Austausch des Gedankens zu vermitteln. Der Ausdruck ist zugleich ein Bürger der musikalischen Welt, der es vermag, die Empfindungen, die den Gedanken im Herzen des Redenden begleiten, ebenso zu erwecken im Herzen des Hörers. Daher sollte der Gedanke zum Ausdruck sich nie so verhalten »wie der Körper zur Haut, die ihn umziehet; sondern wie die Seele zum Körper, den sie bewohnet«. »Er soll Empfindungen ausdrücken.«[3])

Was von den einzelnen Worten gilt, das gilt von ihrer Verbindung, und das gilt von der Rede als Ganzem. Denn auch »in den Perioden, in der Lenkung und Bindung der Wörter« soll »der ganze Ton der Empfindung« ausgedrückt werden. »Du mußt Einfalt und Reichthum, Stärke und Kolorit der Sprache in deiner Gewalt haben, um das durch sie zu bewürken, was du durch die Sprache des Tons und der Geberden erreichen willst — wie sehr klebt hier alles am Ausdrucke: nicht in einzelnen

---

[1]) a. a. O. Bd. I, S. 387. [2]) Ebd. S. 395. [3]) Ebd. S. 394.

Worten, sondern in jedem Theile, im Fortgange derselben und im Ganzen.«[1]) Ja das Ganze ist erst die eigentliche Vollendung: wie für das äußere Werk so für seinen inneren Gehalt. Im Ganzen erst spiegelt sich die Individualität des Sprache formenden Gedankens. »Wenn hier die Stärke der Gedanken sich mit dem starken Ausdrucke paaret: so steht ein Bild vor mir, wo der einförmige Umriß des Körpers für mich blos ein Zeuge jenes Gedankens ist, der sich denselben formte: die äußere Gestalt der wohlgebildeten Form erinnert mich des bildenden Gedankens, der sich hier in seinem Werke spiegelt: die freye Stellung redet von dem Werkmeister, der dies Werkzeug so leicht zu brauchen wußte: die Macht, die nichts leeres übrig läßt, ist eine Hülle des großen Bewohners: alles wird ein Gegenschein von seinem Urbilde, und eine Morgenröthe, die sich in Stralen der Sonne gekleidet.«[2])

Das sind die wichtigen Gedanken, mit denen Herder seine Ästhetik der Sprache begründet. Er hat sie zwar später noch weiter ausgebaut und manche Bereicherung im Einzelnen hinzugefügt, doch die wesentliche Grundlage ist geblieben. Sie läßt sich auch in der Kalligone deutlich wiedererkennen.

Noch wichtiger fast als der Sonderwert dieser Sprachästhetik ist aber ein allgemeiner Gedanke, der in ihr zum Ausdruck kommt. Es ist die ausdrückliche und scharfe Ablehnung, mit der Herder einer Wertung bloß äußerer Schönheit entgegentritt. Wie der Menschenleib vor dem Schauenden, so steht die Sprache vor dem Hörenden als ein beseelter Körper. »Willst du ihn als ein todtes Kunststück betrachten, blos seine Farbe lieben, blos seinen Puzz anbeten, seine Nägel an den Füßen bewundern, und umarmen eine kalte Bildsäule: willst du im Ausdrucke ohne Gedanken Schönheit finden! — Dann bist du ein elender, kurzsichtiger, fühlloser Betrachter! — Nein, siehe diesen Körper an, als ein Sinnbild der Seele, die ihm blos so viel körperliche Reize gab, als erfodert wurden, um ihn deinen irrdischen Augen sichtbar und schön darzustellen.« Siehe den Ausdruck an »als ein Geschöpf, das sich die Empfindung geschaffen, als ein Sinnbild, in dem sich ihr Bildniß abdrucket«. Dann wirst du mit den Augen sehen, »mit denen Plato sah, wenn er sich der unkörperlichen Schönheit aus dem Reiche der Geister erinnerte,

[1]) a. a. O. Bd. I, S. 395. [2]) Ebd. S. 399.

mit denen Winkelmann siehet, wenn er bei dem Apoll im Belvedere, oder dem Herkules im Torso, oder dem Laokoon, oder der Niobe ins Reich unkörperlicher Ideen geräth.«[1])

So konnte der Mann als Ästhetiker sprechen, der als Erkenntniskritiker noch kurz zuvor die Frage, ob die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele sei, vorsichtig abgewogen und nur mit Einschränkungen bejaht hatte. — Herders Kampf gegen Kants Formalismus war tief begründet in seiner ursprünglichen Ästhetik und in einer frühzeitigen Abneigung gegen alle Bewunderung bloß äußerer Schönheit.

Kritische Wälder. Viertes Wäldchen. 1769.[2])

Die Abhandlung über das Schöne als Boten der Seele und die dritte Sammlung der Literaturfragmente hatten zwei Sondergebiete der Ästhetik bearbeitet. Die beiden Hauptorgane für das Geschmacksurteil, das Auge und das Ohr, waren zur Geltung gekommen. Das vierte Kritische Wäldchen behandelt zum ersten Male die Gesamtheit der Probleme des Schönen. Hierin eine Vorläuferin der Kalligone, an die es auch dadurch erinnert, daß es seine Ästhetik in scharfer Polemik gegen eine zeitgenössische Erscheinung, gegen die oberflächliche und heute mit Recht vergessene Ästhetik Riedels, eines Schülers aus dem Klotzschen Kreise, entwickelt.

Es ist schon bemerkt worden, daß Haym dem vierten Kritischen Wäldchen vor der Kalligone den Vorzug gibt, daß er in dieser Jugendschrift ein weit durchgeführteres System und einen geschlosseneren Zusammenhang findet als in dem Werke des Alters. Diesem Urteile haben wir näher zu treten. Es ist ohne Zweifel richtig, daß in der Kalligone die eigentlichen, positiv ästhetischen Ausführungen durch die Polemik gegen Kant in viel störenderer Weise unterbrochen werden als die in einem mittleren zusammenhängenden Teile kondensierte Ästhetik des vierten Kritischen Wäldchens durch die Polemik gegen Riedel. Richtig ist sicher auch, daß das vierte Kritische Wäldchen weniger durchsetzt ist mit deklamatorischen Gefühlskundgebungen und mit historischen oder kulturhistorischen Rückblicken. Das alles ist richtig. Es läßt sich daher in der Tat nicht leugnen, daß der mittlere Teil des vierten Kritischen Wäldchens dem Leser

---

[1]) a. a. O. Bd. I, 398 f. [2]) a. a. O. Bd. IV, S. 1 ff.

einen weit zusammenhängenderen und einheitlicheren Eindruck machen muß als die Kalligone.

Allein näher zugesehen, ist es mehr die äußere Anordnung als der innere Gehalt, was dem Ganzen hier die Würde des Systems verleiht und dort den Schein eines durcheinandergewürfelten Chaos hervorbringt. Der Gesichtspunkt, nach dem das vierte Kritische Wäldchen verfährt, steht dem Gedanken eines eigentlichen Systems ablehnend gegenüber. Herder hatte hier anzukämpfen gegen den Fehler einer dogmatischen Ästhetik, die ihre Aufgabe mit einer festen Definition begann und aus dieser die einzelnen ästhetischen Tatsachen durch logische Manipulationen herleiten zu können glaubte. Der Kampf gegen diese Methode ist Herders leitender Gesichtspunkt. Der umgekehrte Weg erscheint ihm als der einzig mögliche. Jedes einzelne Gebiet der Kunst muß für sich analysiert werden. Jeder besonderen Erscheinung haben wir bis an die Wurzeln nachzugraben. Alle Komponenten der ästhetischen Erlebnisse sind isoliert zu prüfen. Jeder ist eine Heimat in ihrem bestimmten Sinnesgebiete zuzuweisen. Das ist die Arbeit, die zunächst in der Ästhetik erfüllt werden muß. Erst wenn sie getan ist, dürfen wir daran denken, nach einem Grundsatze der Schönheit zu fragen, der die einzelnen Erscheinungen zu einer gemeinsamen Einheit verbindet. — So das Programm des vierten Kritischen Wäldchens.

Es lag in der Natur der Sache, daß eine Abhandlung, die nur »Lineamente zu einer Ästhetik« geben wollte, nicht bis zu jener zweiten, synthetischen und systembildenden Aufgabe vordringen konnte. Was Herder liefert, ist in der Tat nichts anderes als eine Analyse der einzelnen, für die Ästhetik in Betracht kommenden Sinnesgebiete. Das Motiv dieser Untersuchungen ist offenbar jener Gedanke einer Logik der unteren Erkenntnisvermögen, den Baumgarten angeregt hatte, und der hier in einer freilich ganz andersartigen, der bisherigen deduktiven Methode entgegengesetzten Weise zur Ausführung kommen sollte. Dieses Unternehmen wird aber nur begonnen und kommt nicht zur Vollendung. Das gibt dem Ganzen eine eigentümliche Physiognomie. Denn da sich Herders Arbeit auf die bloße Analyse beschränkt, ohne durch einen systematisch bestimmenden Gesichtspunkt für die einheitliche Zielstrebigkeit der Untersuchungen Sorge zu tragen, so erhalten die letzteren einen etwas zufälligen und unausgeglichenen Charakter. Der Baumgartensche Gedanke,

daß die Ästhetik als eine Logik der Sinnlichkeit aufgefaßt werden könne, hatte bei Herder zunächst die Folge, daß der erkenntnistheoretische und der ästhetische Maßstab ungesondert nebeneinander angewandt wurden.

Dem gegenüber ist es eine außerordentlich konsequente Einheitlichkeit in der Methode, die der äußerlich so ungeordneten Kalligone den Vorzug gibt vor der scheinbar so ordentlichen Zusammenstellung im vierten Kritischen Wäldchen. In der Kalligone ist die vom vierten Kritischen Wäldchen programmatisch geforderte Synthese aller ästhetischen Erlebnisse nach Maßgabe ihrer gemeinschaftlichen Kennzeichen geleistet. Zugleich ist damit erst in der Kalligone der eigentliche ästhetische Gesichtspunkt eingezogen. Denn das, was alle Schönheitsarten miteinander verbindet, ist naturgemäß nichts anderes, als ihr gemeinsamer Schönheitscharakter, d. h. ihre Fähigkeit, die eigentümliche geistige Lust zu erzeugen, die wir ästhetisches Wohlgefallen zu nennen pflegen.

Unter diesen Umständen kann es nicht wundernehmen, wenn auch die einzelnen Ergebnisse in beiden Schriften nicht durchweg, sondern nur zum Teil miteinander übereinstimmen. Die wichtigsten Beziehungen seien im folgenden hervorgehoben.

Was zunächst die Schönheit für das Auge betrifft, so wird ihre Eigentümlichkeit vor der Schönheit der übrigen Organe durch die dem Gesichtsinn überhaupt anhaftende »Kälte« charakterisiert. Der Gesichtssinn — das war auch die Meinung Baumgartens und anderer Zeitgenossen — »würket nur schwach in uns, ohne uns näher und inniger zu berühren«. Er läßt uns nur Oberflächen erblicken, »nur Plane, nur Figuren, nur Farben«, seine »angenehmen Gegenstände« sind »gleichsam mehr vor und nicht so tief in uns« wie etwa beim Gehör oder beim Tastsinn. Dem entspricht nun auf der anderen Seite der Vorzug einer größeren Deutlichkeit. Die Teile werden nebeneinander erblickt und sind also der willkürlichen und gefälligen Auseinandersetzung, oder nach dem eigentlichern Ausdruck, der Beschauung am fähigsten.[1]) Das sind die Gedanken, die Herder später in dem dem Göttergespräch »Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre?« ausführlich dargelegt hat,[2]) und die uns im wesentlichen auch in der Kalligone wieder begegnen werden.

---

[1]) a. a. O. Bd. IV, S. 44f. [2]) a. a. O. Bd. XV, S. 222ff.

An die Kalligone erinnert unser Kritisches Wäldchen auch durch die ausführliche Erörterung der gesetzmäßigen Verhältnisse in der Verteilung von Licht und Schatten und durch das Eingehen auf die Harmonie des Farbenspiels. Freilich macht sich gerade hier das einseitige Hervortreten des erkenntnistheoretischen Gesichtspunktes übel bemerkbar. Denn während uns die Kalligone einen Blick hineinwerfen läßt in die eigentlich ästhetische, Lust erweckende Wirksamkeit jener Gesetzlichkeit und Harmonie, bleibt das vierte Kritische Wäldchen bei der lediglich theoretisch orientierten Frage stehen, inwiefern man mittelst Licht, Schatten und Farbe zu einer Erkenntnis der Körper gelangen könne.

Endlich sei auf eine nicht ganz unwichtige Vorbereitung hingewiesen, die das vierte Kritische Wäldchen für Herders spätere Erhabenheitstheorie liefert. Es ist die Bemerkung, daß das Übergroße, Märchenhafte und Wunderbare nur für eine niedere Stufe der Kultur ästhetischen Wert habe, und daß das Würdigere und Höhere in der Verwandlung des Wunderbaren zur Erkenntnis bestehe, da Pallas »uns die Wolke von den Augen nehme, und den zu nahe blendenden Trug zerstreue«.[1]) Über die Tragweite dieser scheinbar unwesentlichen Bemerkung kann erst die systematische Darstellung der Kalligone Auskunft geben.

Nicht so auf Einzelheiten beschränkt ist die Gleichung, die zwischen dem vierten Kritischen Wäldchen und der Kalligone in der Theorie des musikalisch Schönen besteht. Hier tritt das eigentlich ästhetische Moment schon mehr in den Vordergrund, und daher entdecken sich hier auch eine Reihe von grundlegenden Parallelen zu der Musikästhetik des späteren Werkes. Wie in diesem finden wir eine berechtigte und feinfühlige Zurückhaltung des Inhaltsästhetikers von Erklärungsversuchen mathematischer und physikalicher Art. Wie in diesem finden wir eine lebhafte Schilderung des Gefühlszustandes, der durch die Töne hervorgerufen wird. Hier wie dort den Hinweis auf einen unendlichen Reichtum an qualitativen Verschiedenheiten der Töne wie ihrer psychischen Begleiterscheinungen. Hier wie dort endlich die Beobachtung einer Analogie zwischen den Gesetzen des Lichts und den Gesetzen des Schalls. — Aber das alles ansatzweise in der Jugendschrift und vollendet erst in dem Werke des Alters.

---

[1]) a. a. O. Bd. IV, S. 86.

Dazu darf man nicht übersehen, daß in das Kritische Wäldchen neben dem rein Ästhetischen nun doch wieder allerlei andere Gesichtspunkte eindringen, die die methodische Reinheit der Ausführung trüben. So tritt die nur erkenntnistheoretische Frage: wie kommt es zu einer Wahrnehmung des bloßen Tons ohne Rücksicht auf seine Gefühlsqualität? oder die physiologische Ausdeutung des Hörvorgangs oft weit stärker hervor, als es für eine reine Ästhetik vonnöten war. — Auch in der Theorie des Gehörs macht es sich schließlich geltend, daß das vierte Kritische Wäldchen auf eine »Logik der unteren Erkenntnisvermögen« angelegt war.

Zu der Ästhetik der Töne gehört die Theorie der Sprache. Mehr noch als in der dritten Sammlung der Fragmente hebt Herder in unserm Kritischen Wäldchen die musikalische Wirkung der Sprache hervor: Wort, Bild und Ton sind gleichsam ein Akkord, die Wortfolge gleichsam eine Melodie zwischen Vorstellungen und Tönen. Das vierte Kritische Wäldchen enthält die ersten Keime zu den späteren Ausführungen der Kalligone über das Zusammenwirken von Musik und Sprache im Liede. —

Nicht in gleichem Einverständnisse mit dem Alterswerke steht eine andere Behauptung unserer Ausführungen über die Sprache. Es mußte in der Tat als verfehlt bezeichnet werden, wenn Herder die Sprache nun auch mit den anderen Gebieten des Schönen in Verbindung zu bringen versuchte, wenn er die Poesie darstellte als eine Schülerin aller anderen Künste, die von der Architektur das Ebenmaß, die einfache Handlung von der Skulptur, die zusammengesetzte Mannigfaltigkeit von der Malerei und die Gebärdung von der Tanzkunst gelernt habe. Solchen Spielereien gegenüber hat die Kalligone das richtige Maß gehalten.

Sie hat das richtige Maß auch gehalten gegenüber jenen tiefsinnigen aber phantastischen Gedanken, der in unserm Kritischen Wäldchen zum ersten Male Platz greift, in dem »Reisejournal« festere Gestalt annimmt und in der »Plastik« den Höhepunkt erreicht, um endlich wieder zu verschwinden: der Gedanke einer Verwendung des Tastsinnes zur Erfassung körperlicher Schönheit, und die mystische Verschmelzung dieser Tastsinnlichkeit mit dem Gefühl im Umfange des Allgemeinbefindens mochte wohl etwas Wahres und Tiefes in sich enthalten. Um ihn aber wertvoll zu machen, bedurfte es anderer Methoden als sie Herder zu Gebote standen. Er hat das Verdienst, hier wie so oft ein

neues Problem gesehen zu haben, ein Problem, das auch heute noch einer befriedigenden Lösung harrt. Die Ausführung jedoch, mit der er seine Entdeckung läutern und bereichern wollte, war durchaus unzureichend und eher geeignet, das Bedeutende seiner Konzeption zu verdunkeln als zu erhellen. Das hat Herder wohl selber verspürt. In der Kalligone ist die Rolle des Tastsinnes auf ein Minimum zusammengeschrumpft. Auch das darf unter diesen Umständen als ein Vorzug derselben bezeichnet werden.

Alles in allem: die Stellung der Kalligone zu dem vierten Kritischen Wäldchen kann nur dahin charakterisiert werden, daß sie, ein Werk des abgeklärten Alters, die Schlacken der Jugendarbeit abgestreift hat, zu der sie sich auch sonst verhält, wie die vollendete Synthese des Systems gegenüber den analytischen Lineamenten einer bloßen Grundlegung.

Abhandlung über den Ursprung der Sprache. 1772.[1])

Die Abhandlung über den Ursprung der Sprache bedeutet dem vierten Kritischen Wäldchen gegenüber einen weiteren Fortschritt der Poetik.

In glänzender, kräftiger Ausführung schildert Herder wie in der Kalligone die ästhetische Wirkung des Tons. Lebhafter noch als in der dritten Sammlung der Literaturfragmente weist er auf seinen Ursprung in der Empfindung. »Ein leidendes Thier so wohl, als der Held Philoktet, wenn es der Schmerz anfället, wird wimmern! wird ächzen! ... Es ist, als obs freier athmete, indem es dem brennenden, geängstigten Hauche Luft gibt: es ist, als obs einen Theil seines Schmerzes verseufzte, und aus dem leeren Luftraum wenigstens neue Kräfte zum Verschmerzen in sich zöge, indem es die tauben Winde mit Ächzen füllet.«[2]) Nun aber kennen wir Lebenden alle den Ausdruck des Schmerzes, kennen auch den Ausdruck der Freude aus eigener Erfahrung, und so ist es natürlich, daß der Ton der Leidenschaft in uns, die wir ihn hören, ein Mitgefühl erklingen läßt: ein Mitgefühl, das um so stärker wirkt, je verwandter uns die Natur des andern ist, d. h. je verständnisvoller wir ihm zu folgen vermögen. »Wer ists, dem bei einem zuckenden, wimmernden Gequälten, bei einem ächzenden Sterbenden ... dies Ach nicht zu Herzen dringe? wer ist der fühllose Barbar? Je harmonischer das

[1]) a. a. O. Bd. V, S. 1ff. [2]) Ebd. S. 5.

empfindsame Saitenspiel selbst bei Thieren mit andern Thieren gewebt ist: desto mehr fühlen selbst diese mit einander; ihre Nerven kommen in eine gleichmäßige Spannung, ihre Seele in einen gleichmäßigen Ton, sie leiden würklich Mechanisch mit.«[1])

Das Prinzip der Gefühlsmitteilung im Tone ist für Herder zugleich das Prinzip der Sprache. Mitgefühl ist das Geheimnis in der Sprache des Dichters, wie es das Geheimnis in der Sprache des Urmenschen war. Denn der Urmensch ist der Stammvater des Dichters. Von dieser Voraussetzung ausgehend, durfte Herder nach Hamanns Vorgang die ideenschwangere Gedankenmasse der Baumgartenschen Poetik von dem Dichter auf den Menschen der Vorzeit übertragen. Was aber ist das Wesen der Poesie und also auch jener ersten Sprache? Die Allbeseelung. Nicht wie im vierten kritischen Wäldchen erscheinen die anderen Künste als Lehrmeisterinnen des Menschen, sondern die ganze Natur hat zu ihm geredet. Sie gibt ihm Unterricht durch das Gehör, sie offenbart sich ihm durch den Tastsinn, sie schenkt ihm durch das Auge Erkenntnis. Und was Herder uns als Wirkung des Tons ausmalte, das gilt auch von den übrigen Sinnen. Nicht nur der Schall erregt das Innere der Seele durch Mitgefühl, auch der Tastsinn läßt das fremde Wohl oder Wehe nachempfinden, und selbst das Auge, der kälteste Sinn, findet einen Weg zum Herzen. Das aber heißt nichts anderes, als daß der Mensch in der Urzeit, der Dichter und mit ihm jeder Empfindende überhaupt die Natur als Spiegel ansieht der eigenen Seele. Das Prinzip der Allbeseelung ist das Prinzip des naiven wie des ästhetischen Sehens. Das muß im Auge behalten, wer immer Herders Ästhetik ein liebevolles Verständnis entgegenbringt. Das Schönheitsempfinden ist für Herder kein Kunstprodukt einer langgeübten Kultur. Es ist im Gegenteil ein Vorfahre der letzteren, das Ursprünglichste des Ursprünglichen.

Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. 1778.[2])

Die Abhandlung »Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele« bedeutet eine wichtige Erweiterung des soeben erörterten Gedankenkreises. Das Prinzip der Allbeseelung erfährt hier eine völlig neue Wendung, die über die Grenzen der

[1]) a. a. O. Bd. V, S. 15. [2]) a. a. O. Bd. VIII, S. 165 ff.

dichterischen Begriffsbildung bereits hinausgeht. Zugleich ist unsere Schrift ein Beweis dafür, daß Herders Ästhetik nicht von seiner Erkenntnistheorie abhängt, sondern umgekehrt die Erkenntnistheorie von der Ästhetik. Das geht nicht nur daraus hervor, daß in den Schriften Herders die erstere erst lange nach der letzteren folgt; sondern Herder selbst betont ausdrücklich, daß der Schritt, den er nunmehr in das Gebiet der Erkenntnis tut, von der Dichtung her seinen Ausgang nahm. — Es unterliegt keinen Zweifel, daß Herder damit einen sicheren und methodisch unangreifbaren Standpunkt verließ: die einfache Beschreibung dessen, was im ästhetischen Bewußtsein ausgesagt wird, verwandelte sich in eine dogmatische Behauptung der Richtigkeit dieser Aussage, und die ästhetische Art des Schauens wurde zum Prinzip der Erkenntnis. Vor diesem gefährlichen Schritt ist die Kalligone als Ästhetik bewahrt geblieben.

In unserer Schrift aber entspricht es den Umständen, wenn wir die Bedeutung des Allbeseelungsprinzips von doppeltem Gesichtspunkt aus betrachten. Wir unterscheiden zwei Momente, ein subjektives und ein objektives. Das subjektive Moment behandelt die Frage: in welchen Grenzen wird jene Allbeseelung vom Menschen tatsächlich vollzogen? Das objektive Moment sucht nach der Berechtigung dazu in der Wirklichkeit. Es leuchtet ein, daß innerhalb einer Ästhetik der erstere Gesichtspunkt völlig unverfänglich sein kann, während die Frage nach der Wirklichkeit des Panpsychismus in jedem Falle einer wissenschaftlichen Begründung bedarf, um vor vager Phantastik bewahrt zu bleiben.

Man kann nicht sagen, daß Herder den Weg der Wissenschaft gegangen sei. Zwar sehr berechtigt und sogar ganz modern anmutend war seine Beobachtung, daß wir in dem »großen Schauspiel würkender Kräfte in der Natur« überall Ähnlichkeit mit uns selbst fühlen, daß wir alles mit unserer Empfindung beleben, daß uns Schwere erscheint als »ein Sehnen zum Mittelpunkte, zum Ziel und Ort der Ruhe«; Magnetismus als Liebe und Haß; Wärme, Kälte, Elektrizität als Erscheinungen des »großen, allgegenwärtigen Lebensgeistes«.[1]) Aber wie vage und unsicher ist der zweite, der eigentlich erkenntnistheoretische Schritt, den Herder von hier aus unternimmt. Wie kurzsichtig ist es, wenn

[1]) a. a. O. Bd. VIII, S. 169.

er auf die Frage nach der Wahrheit dieser Analogie zum Menschen antwortet: menschliche Wahrheit sei gewiß darin, »und von einer höhern habe ich, so lange ich Mensch bin, keine Kunde«. Ihn kümmere nicht die Abstraktion, die »sich aus allem, was „Kreis unsres Denkens und Empfindens“ heißt«, entferne. »Was wir wissen, wissen wir nur aus Analogie, von der Kreatur zu uns und von uns zum Schöpfer.« Wenn ich aber dem Schöpfer nicht trauen sollte, der mir »keinen andern Schlüssel in das Innere der Dinge einzudringen gab«, so schließt er ganz nach der Weise des alten Descartes, »wem soll ich denn trauen und glauben?«[1])

Es liegt auf der Hand: nur der erste, nur der »phänomenologische« Teil der Allbeseelungstheorie ist auf klaren, unanfechtbaren Tatsachen begründet; und dieser phänomenologische Teil ist ästhetischen Charakters. Ganz richtig daher, wenn Herder einen Newton, Buffon, Leibniz eben deshalb, weil sie das Weltgebäude beseelt hätten, als »Dichter wider Willen« bezeichnet. »Der empfindende Mensch fühlt sich in Alles, fühlt Alles aus sich heraus und druckt darauf sein Bild, sein Gepräge.«[2])

Einer ähnlichen Beurteilung wie das Prinzip der Allbeseelung unterliegt ein zweiter, damit verbundener Begriff unsrer Abhandlung, der Begriff des Mediums. Auch hier gilt es, daß die Kalligone durch ihren Charakter als reine Ästhetik bei weitem im Vorteil ist. Für den ästhetischen Gebrauch ist Licht und Schall nichts anderes als ein unverfängliches, in sich harmonisches und deshalb wohlgefälliges Mittel zur Darstellung des schönen Gegenstandes. Der besondere Titel eines Mediums dient nur dazu, um Licht und Schall als Träger der ästhetischen Erkenntnis vom eigentlichen schönen Objekt zu unterscheiden.

Anders in der Abhandlung vom Erkennen und Empfinden: »ein gewisses geistiges Band« sei das Medium, ohne welches der Sinn weder zum Gegenstand gelangen könnte, noch der Gegenstand zum Sinne, »dem wir also bei allen sinnlichen Känntnissen trauen, glauben müssen«, ein geistiges Band, »das so viel von den Geschöpfen abreißt, als diese Pforte (das Auge oder Ohr) empfangen kann, alles übrige, ihren ganzen, unendlichen Abgrund, ihnen aber lässet«.[3]) Es ist »der Zeigefinger Gottes, der für uns und in uns buchstabieret«. — Vergleichen wir diese Theorie des Mediums mit den einfachen Ausführungen

---

[1]) a. a. O. Bd. VIII, S. 170. [2]) Ebd. [3]) Ebd. S. 186 f.

der Kalligone, so werden wir uns zwar dem Geistvollen und Tiefsinnigen ihres Gedankengehalts nicht entziehen können, wir werden aber auch das Mystische, Unbestimmte und Unbestimmbare darin nicht verkennen, und wir werden es im großen und ganzen als einen Vorzug der Herderschen Ästhetik ansehen müssen, daß sie, auf sich selbst gegründet, nicht nach Erkenntnistheorie und Metaphysik zu fragen braucht, sondern aus dem ursprünglichen Quell eigner ästhetischer Erfahrung schöpfen darf.

Noch ein drittes Moment ist es endlich, welches die Abhandlung vom Erkennen und Empfinden zur Kalligone in Beziehung setzt. Zwar nicht im Vordergrunde stehend, doch keineswegs unbedeutsam fließt eine Charakteristik der Wirkungen ein, die Wohlgefallen und Mißfallen auf das Bewußtsein des Menschen ausüben. Im Wohlgefallen sucht das empfindende Geschöpf Vereinigung, Auflösung, Verschmelzung mit dem wohlgefälligen Gegenstande, im Mißfallen zieht es »sein reizbares Ich auf seinen Mittelpunkt zurück« und »vermehrt sich zum Widerstande«.[1]) Im Anschluß an die ästhetischen Untersuchungen des Engländers Burke werden nach demselben Gesichtspunkte das Schöne und das Erhabene getrennt. Zwischen dem Schönen und dem Erhabenen besteht ein klaffender Riß, das ist auch die Meinung der »Plastik«, der Zwillingsschwester unseres Aufsatzes. Dem Gefühl des Schönen als dem Innewerden der Vollkommenheit steht, nicht Sympathie, sondern heiligen Schauder, ja Grausen erweckend, mit dem Schein des Unendlichen das Erhabene gegenüber. — Erst der Kalligone blieb es vorbehalten, die Lehre Burkes zu einer höheren und den ästhetischen Tatsachen mehr entsprechenden Auffassung des Erhabenen umzubilden und seine Verwandtschaft mit dem Schönen zu entdecken.

Plastik. 1778.[2])

Die Gedanken, welche die Abhandlung vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele in das Feld der Erkenntnistheorie hinüberführt, finden in der gleichzeitig erschienenen Plastik eine durchaus ästhetische Verwendung. — Außerdem hat die Plastik jedoch noch einen andern Inhalt. Wir haben schon bei Gelegenheit des vierten Kritischen Wäldchens erwähnt, daß die Theorie des Tastsinns für die Wahrnehmung der Körperschönheit hier

[1]) a. a. O. Bd. VIII, S. 186. [2]) Ebd. S. 1 ff.

ihren Höhepunkt findet. Alles, was mit diesem Gedankenkreis zusammenhängt, dürfen wir übergehen, da die Kalligone sich von jener eigentümlichen Theorie wieder abgewendet hat. Uns interessieren vielmehr nur jene Ideen, die für Herders späteren Kampf gegen Kant Bedeutung gewannen.

Der Aufsatz vom Erkennen und Empfinden hatte von der Allbeseelung im Allgemeinen und erkenntnistheoretisch gesprochen. Die Plastik behandelt die besondere und spezifisch ästhetische Frage: inwiefern ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele? Es ist das Thema der Jugendschrift vom Jahre 1766. Was wir dort erkenntniskritisch mit Vorsicht beantworten mußten, durfte vom Standpunkt der Ästhetik unbedenklich bejaht werden. Das hatte bereits die dritte Sammlung der Literaturfragmente und die Abhandlung vom Ursprung der Sprache bewiesen. Die Plastik nimmt das Prinzip der Beseelung für die Werke der Skulptur in Anspruch, und sie gibt zugleich jenen früheren Andeutungen eine feste und ausgeführte Gestalt. Dabei nimmt auch sie ihren Ausgang zunächst von der mehr erkenntnistheoretischen Frage nach dem Verhältnis von Körperform und Seele.

Die Schönheit des menschlichen Körpers, wie sie in den Bildwerken, zumal der Antike, zum Ausdruck kommt, beruht keineswegs in erster Linie auf den Verhältnissen der bloßen äußeren Form. Sie beruht auf dem geistigen Leben, das hinter diesen Formen verborgen ist und sich so in sie einprägt, daß man aus der Beschaffenheit der Körperformen die Beschaffenheit des Geistes, der sie beherrscht, herauslesen kann. Das, was jedermann am handelnden Menschen wahrnehmen zu können glaubt, nämlich das Bewußtsein, von dem aus sich seine Handlung begreift, das bemerkt das feinere Auge, oder vielmehr, wie Herder will, der feinere Tastsinn, auch ohne Handlung, in der bloßen Form der Körperteile. Denn Form ist latente Handlung. Die Gestalt des Körpers sagt mir, wozu er tauge. Von der eingedrückten Brust erwarte ich keine Heldengesinnung, von dem vorgeschobenen Unterkiefer keinen Edelmut und keine Klugheit von der niedrigen Stirne. Das Antlitz vor allen übrigen Teilen des Körpers vermag uns das Innere des Seelenlebens zu erschließen. Das Antlitz ist der Wohnsitz des Geistes katexochen, hier spiegelt sich gewissermaßen das beherrschende Zentrum der einzelnen Glieder.

Und noch weiter können wir die Bedeutung der körperlichen Gestaltung zurückverfolgen. Wir können sie in ihre Elemente zerlegen. Als letztes Element für die Bedeutung der Körperformen erweist sich ihre Begrenzungslinie. Alle Linien aber haben eine eigene, durch mathematisch-physikalische »Gesetze« bestimmte Ästhetik: die Gerade ist die Linie der Festigkeit, der Kreis die Linie der Vollkommenheit. Einen Übergang zwischen beiden bilden die weniger vollkommenen flacheren Biegungen. Es ist die Theorie, die in der Kalligone Lotzes besonderes Interesse in Anspruch nahm. Sie taucht in der Plastik zum ersten Mal auf. Wir werden ihr unsre Aufmerksamkeit des weiteren in der systematischen Darstellung der Kalligone schenken müssen.

Im Anschluß an die Erörterung über die Bedeutsamkeit der Körperformen ergibt sich nun auch Herders Stellungnahme zur allegorischen Kunst. Allegorien im eigentlichen Sinne, Darstellungen einer abstrakten Idee durch konkrete Gestalten haben in der bildenden Kunst keine Stelle, wenigstens nicht in der großzügigen Plastik. Soll aber mit dem Worte Allegorie nur besagt werden, daß Eines darzustellen sei durch ein Anderes: dann freilich sind alle Werke der Plastik Allegorien, denn in ihnen wird Geist durch den Körper erkannt; und welches Anderssein wäre größer als die Verschiedenheit von Leib und Seele!

Mit diesen Sätzen der Plastik stehen wir, näher zugesehen, doch immer noch auf dem Standpunkte der Erkenntnistheorie, denn noch immer hat bisher die Frage gelautet: was erkennen wir im Körper? Nun aber dürfen wir mit Herder zu der ästhetischen Erweiterung der Frage fortschreiten: Wodurch wird das im Körper Erkannte schön? Die Antwort ist: durch Vollkommenheit. »Nur die Bedeutung innerer Vollkommenheit ist Schönheit.« Innere Vollkommenheit aber heißt »Gesundheit, Leben, Kraft, Wohlseyn in jedem Gliede des kunstvollen Geschöpfes«.[1]) Das ist die kurze Zusammenfassung der Herderschen Lehre vom Schönen. — Gleichzeitig aber erhebt sich auf dem Boden dieser Lehre ein Ansatz zu der späteren tiefsinnigen Theorie der Kalligone vom Ideal: die Vollkommenheit, die sich in jedem einzelnen Charakter verschieden ausdrückt, »muß gesammlet auch allgemein wahr seyn: denn alles Allgemeine ist

[1]) a. a. O. Bd. VIII, S. 56.

nur im Besondern, und nur aus allem Besondern wird das Allgemeine«.[1])

So ist durch den Begriff der Vollkommenheit bestimmt, was die Schönheit auf seiten des Gegenstandes ausmacht. Wir haben nur noch zu fragen, wodurch diese Vollkommenheit denn uns, den Betrachtenden, wohlgefällig wird. Herder bleibt auch hierauf die Antwort nicht schuldig: es ist die »innere Sympathie, d. i. Gefühl und Versetzung unseres ganzen Menschlichen Ichs« in die Gestalt des Kunstwerks. Diese Sympathie läßt uns teilnehmen an der fremden Vollkommenheit und wecket — eben dadurch auch uns mit Gesundheit, Kraft, Leben und Wohlsein erfüllend — das ganze Saitenspiel menschlicher Mitempfindung.[2])

Das sind die reichen und wichtigen Gedanken, mit denen uns Herders Plastik ausstattet und bis dicht an die Pforte der Kalligone heranführt. Weitere Vertiefung dieser Ideen und Ausdehnung derselben auf das ganze große Gebiet des Schönen überhaupt, das ist der wichtige Schritt, der dem späteren Werke vorbehalten bleibt. Vor allem aber ist es die energische Zentralisierung um die Begriffe der Bedeutsamkeit, der Vollkommenheit und der Sympathie, die der Kalligone ein völlig anderes Gepräge als der Plastik verleihen. Denn das wollen wir uns doch nicht verhehlen: Hauptaufgabe der Plastik ist und bleibt die Darstellung jenes phantastisch übertriebenen Gedankens: in die Plastik gehört nur der Tastsinn. Dieser Gesichtspunkt beherrscht das Ganze und umgibt wie mit fremdartig mystischen Gewändern auch die gesunden und durchaus klaren Gedanken, die wir oben herauszuschälen bemüht waren. So wichtig daher die sinnreiche Konzeption der ästhetischen Grundbegriffe in der Plastik sein mag: ihre Läuterung und die Erkenntnis ihrer eigentlichen Bedeutung für das Zentrum der Ästhetik ist erst ein Verdienst der Kalligone.

Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. 1784—1791.[3])

Es war die These Kühnemanns, daß Herders Kalligone durchaus orientiert sei an dem Gedanken-Ensemble, das in den

[1]) a. a. O. Bd. VIII, S. 56. [2]) Ebd. S. 56 ff.

[3]) a. a. O. Bd. XIII für Buch 1—10; für die übrigen Bücher: Deutsche National-Litteratur. Hrsg. v. Joseph Kürschner. Bd. LXXVII. Abt. I. Teil I. Herders Werke. Teil IV. Abt. I. Hrsg. v. Eugen Kühnemann. Stuttgart.

Ideen zur Philosophie der Geschichte zum Ausdruck kommt. Es war seine Meinung, daß die dort dargelegte Weltanschauung die ganze Anlage unseres Buches bestimmt habe. Er mochte damit wohl etwas Richtiges gesehen haben. Trotzdem kann nicht energisch genug darauf gedrungen werden, daß beide Werke durch ihre völlig verschiedene Tendenz voneinander zu scheiden sind. Eine philosophische Geschichte des Mikrokosmus und seiner Stellung im Makrokosmus zu zeichnen, war die Aufgabe der Ideen. Nachzuweisen, inwiefern und wodurch Natur und Kunst ästhetisch wohlgefällig wirken, das ist die völlig andersartige Aufgabe der Kalligone. — Daß die Kalligone und die »Ideen« nicht im Widerspruch miteinander stehen, ist ja nur natürlich, fast selbstverständlich; und ebenso ist es richtig, daß eine Reihe von Gedanken, die dort vorkommen, auch hier enthalten sind. Aber dieser Umstand allein gibt uns noch keineswegs das Recht, das jüngere Werk so dicht an das ältere heranzubringen, daß es nur als ein schwacher Abglanz von ihm erscheint. Es bleibt unserer eigentlichen Darstellung der Kalligone vorbehalten, zu zeigen, daß sie eine Ästhetik ist und nicht bloß eine ästhetische Betrachtung von Natur und Welt. Hier sei mit Nachdruck noch einmal darauf hingewiesen, daß die Ideen ganz und gar keine Ästhetik sind, sondern philosophisch geschichtliche Gedanken über die Entwicklung des Weltlebens. Gedanken, die sich mit der Tatsache eines ästhetischen Fühlens im Menschengeschlechte beiläufig beschäftigen, die sich aber nicht beschäftigen mit den Problemen der Ästhetik als Wissenschaft.

Es ist in den früheren Schriften Herders, zumal in der Abhandlung vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele deutlich genug hervorgetreten, daß seiner Ästhetik der Anspruch auf Priorität vor der Bildung einer eigentlich theoretischen Weltanschauung gebührt. Es hat sich ferner gezeigt, daß Gedankengänge Herders, die in theoretischer Wendung Bedenken erregen konnten, für die Ästhetik unverfänglich waren. Dies beides gilt auch von dem allgemeinen Verhältnis der Kalligone zu den Ideen, und wenigstens das letztere gilt von den wichtigern Neuerungen im Besonderen, die aus den Ideen in die Kalligone hinübergeflossen sind. Herders Gedanken über die Stellung des Menschen im Tierreich und seine Synthese der Humanität mit der Glückseligkeit mögen nach ihrer Stellung im System der Naturerkenntnis anfechtbar sein oder nicht, inner-

halb einer phänomenalen Ästhetik haben sie eine berechtigte Geltung.

Was zunächst das Erste angeht, so bildet die Lehre der Ideen, daß der Mensch ein Mittelgeschöpf sei unter den Tieren, die wichtige Unterlage für die Sätze der Kalligone über das Ideal. Der Mensch ist »die ausgearbeitete Form, in der sich die Züge aller Gattungen um ihn her im feinsten Inbegrif sammeln.«[1] So gewiß eine solche Lehre im theoretischen Zusammenhange der Ideen höchst fragwürdig sein kann, so gewiß ist sie im Zusammenhange der Herderschen Ästhetik berechtigt. Sie bildet einen in der angegebenen Formulierung freilich nicht zureichenden Ausdruck dafür, was die Kalligone später über den Menschen als Idealgeschöpf der gesamten organischen Welt ausführt. Vom Standpunkte der Ästhetik vermögen wir im Tiere stets nur das zu schätzen, was unserm eigenen Seelenleben nahezukommen scheint. Daher gilt uns der Mensch, dessen Seelenleben wir auch in den feinsten Bezügen erraten, als das ästhetisch höchste Wesen, als das Ideal der Ideale. »Dem Menschen ist die Menschheit das Höchste.«

Mit dieser Lehre von der Stellung des Menschen im Tierreich hängt das zweite, die Synthese von Humanität und Glückseligkeit eng zusammen. Handelte es sich dort um die objektive Seite des Menschentums, so ist es hier seine subjektive Seite. War der Mensch dort ästhetischer Gegenstand für das Auge des Andern, so ist er es hier für sein eigenes inneres Auge. Humanität ist nichts anderes als die innere geistige Vollkommenheit, die dem Menschen eigentümlich ist. Wer sich solcher Vollkommenheit bewußt wird, ist sich selbst schön. Er genießt in dem Wohlsein, das die Vollkommenheit stets begleitet, die ästhetische Freude an seiner eigenen psychischen Schönheit. Vollkommenheit ist Glückseligkeit; und umgekehrt, wenn wir nach Glückseligkeit streben, streben wir eben damit auch nach Vollkommenheit.

Wie aber wird beides von uns erreicht? Nur dadurch, daß wir den Gesetzen folgen, die in den eigentümlichen Anlagen des Menschen begründet sind. Diese Gesetze lassen sich in dem Begriff der Vernunft zusammenfassen. Vernunft ist der Charakter der Menschheit, denn der Mensch ist ein »Bild der Gottheit«.

---

[1] a. a. O. Bd. XIII, S. 68.

»Auf dies Prinzipium ist die menschliche Natur gebaut.« In ihm ist der »Grund seiner Dauer und Glückseligkeit, das Gepräge seiner Bestimmung und der ganze Lauf seines Erdenschicksals gegeben«.[1]) — Diese Lehre ist für die Abfassung der Kalligone von weittragender Bedeutung geworden. Sie liefert die Grundlage und die Vorbereitung für Herders Theorie des Gefühlslebens. Herder hat sich in der Kalligone bemüht, das Angenehme des Ästhetischen in seinem Zusammenhange mit der niederen Sinnlichkeit einerseits, mit der Selbsterweiterung des Menschen in Wissenschaft und Moral andererseits zu deutlicher Erkenntnis zu bringen.

Trotzdem darf man nicht sagen, daß die Kalligone unter dem Banne der Ideen stehe. Denn jene Lehre von der Bedeutung der angenehmen Gefühle erhält in der Kalligone eine völlig andere Wendung durch die ästhetische Richtung der Gedankenkreise. Man wird daher gut tun, die Glückseligkeitstheorie in beiden Schriften nicht in einem garzunahen Konnexe zu denken. Wichtiger ist es, daß man sich des Ursprungs dieser Glückseligkeitstheorie erinnere. Sie ruht ganz und gar in dem Einfluß der Shaftesburyschen Philosophie auf Herder. Diese Philosophie bildet gewissermaßen die gemeinsame Wurzel, zu der sich die Ideen und die Kalligone verhalten wie verschiedene und relativ voneinander unabhängige Äste.

Die Ideen sind das letzte Werk, in dem sich Herder in Sachen der ästhetischen Theorie ausführlicher vernehmen läßt. Die nun folgende Zeit ist literarisch ausgefüllt durch den Streit über Spinoza, die Sammlungen zerstreuter Blätter, die Humanitätsbriefe und theologische Schriften. Teils mehr in der Darstellung seiner theoretischen Weltansicht, teils mehr in den praktischen Fragen der angewandten Ästhetik war Herder in diesen Jahren zwischen den Ideen und der Kalligone fruchtbar. Seinen Ansichten über die ästhetische Theorie als solche hat er keine wesentliche Neuerung hinzugefügt.

Wir dürfen unter diesen Umständen auf eine nähere Betrachtung dieser schriftstellerischen Periode verzichten. Bevor wir uns jedoch zur Kalligone selbst wenden, blicken wir noch einmal zurück auf das Ganze des literarischen Erbes, das die

[1]) a. a. O. Bd. XIII, S. 154 ff.

frühere Produktion zum Aufbau einer Gesamtästhetik hinterlassen hatte.

Herders Ästhetik begann mit der Frage, ob die Schönheit des Körpers ein Bote sei von der Schönheit der Seele. Hatte der so betitelte Jugendaufsatz das theoretische Recht einer Deutung des Äußeren auf das Innere angefochten oder doch eingeschränkt, so war schon die dritte Sammlung der Literaturfragmente für das ästhetische Recht einer solchen Deutung unbedingt eingetreten, und die Plastik hatte sie mit lebhaften Farben ausgeführt. Nur vorübergehend war die Betrachtung der körperlichen Schönheit von dem tiefsinnigen aber phantastischen Gedanken beeinflußt, daß der Tastsinn das eigentliche Organ für die Erkenntnis des Plastischen bilde. In der Kalligone ist diese Meinung bis auf unbedeutende Reste verschwunden.

Poesie und Sprache erhielten in der dritten Sammlung der Literaturfragmente, im vierten Kritischen Wäldchen und in der Abhandlung vom Ursprung der Sprache eine ausführliche Erörterung, die sich im wesentlichen an die Ästhetik Baumgartens anschloß. Dasselbe gilt übrigens auch von einem späteren Aufsatze der Zerstreuten Blätter über Bild, Dichtung und Fabel, der sich in den Grundlinien mit den Ausführungen der dritten Fragmentsammlung deckt, in seinen Einzelheiten aber über den Rahmen der in der Kalligone gebotenen Poetik hinausgeht und daher in unserm Zusammenhange keiner besonderen Darstellung bedarf. — Mit den Problemen der Sprachästhetik berühren sich die Probleme der Musik. Sie fanden im vierten Kritischen Wäldchen eine eingehende Behandlung.

Ebenfalls im vierten Kritischen Wäldchen wurden die unentbehrlichen Hilfsmittel des ästhetisch wahrnehmenden Erkennens, der Schall und das Licht, ausführlich gewürdigt; freilich schon hier mit stark erkenntnistheoretischer Färbung, die vollends in der späteren Abhandlung vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele einen halb mythischen metaphysischen Charakter annimmt. — Endlich hat das vierte Kritische Wäldchen im Einklang mit dem Göttergespräch: Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? die ästhetische Fähigkeit der einzelnen Sinnesorgane miteinander verglichen und seine Entscheidung dahin getroffen, daß die Gefühlswirkung des Gesichtssinnes zwar kälter sei als die des Gehörs und etwa des

Tastsinns, die alles weit inniger erfassen; daß aber andrerseits das Licht seine Bilder schärfer und deutlicher zeichne und daher klarer vom Verstande aufgenommen werde.

Ein eigenartiges Schicksal hatte die Erhabenheitstheorie: die Abhandlung vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele und die Plastik stellten das Erhabene im Anschluß an Burke dar als das Unendliche und daher heiligen Schauder Erweckende. Aber bereits im vierten Kritischen Wäldchen und andeutungsweise auch noch früher finden wir das Moment, das in der Kalligone dazu dient, dieser Lehre eine völlig andere Wendung zu geben: nicht in schaudernder Bewunderung von dem Unendlichen, sondern im sympathetischen, das Hohe und Edle in sich aufnehmenden Innewerden, im erhabenen Gefühl besteht das Gefühl des Erhabenen. — In naher Beziehung zur Theorie des Erhabenen steht die Theorie des Ideals, und mit dieser wieder berührt sich die Frage nach der allegorischen Kunst. Die erstere wurde von den Ideen durch den Begriff der höchsten ästhetischen Vollkommenheit in der Menschennatur behandelt. Der letzteren, im strengen Sinne genommen, räumte die Plastik nur eine sehr beschränkte Existenzberechtigung ein; im weiteren Sinne aber enthalte jede Kunst eine »Allegorie«, wenn sie Geistiges durch Körperliches darstelle.

Was die allgemeineren Grundlagen der Ästhetik betrifft, so hatte sich aus allen Schriften ergeben, daß Herder für eine Inhaltsästhetik mit dem objektiven Prinzip der Vollkommenheit und dem subjektiven Prinzip des sympathisierenden Gefühls eintritt. Das zeigte sich besonders deutlich bei der glücklichen und durchsichtigen Formulierung in den Erörterungen der Plastik. Der Zusammenhang des ästhetischen Gefühls und der Vollkommenheit mit der Bedeutung des Lustgefühls überhaupt wurde am klarsten von den Ideen dargestellt.

Das Verhältnis von Herders Ästhetik zu seiner Metaphysik ging bereits aus einem Vergleich seiner ästhetischen Jugendschriften hervor und wurde vollends in der Schrift vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele offenbar: die Metaphysik Herders ist von seiner Ästhetik abhängig und nicht umgekehrt. Wir durften daher die Ansicht Kühnemanns, als sei die Kalligone unter dem Bann der »dogmatischen« Ideen entstanden, ablehnen.

Alles in allem: wenn wir auf die ästhetische Arbeit Herders

vor dem Erscheinen der Kalligone zurückblicken, so werden wir nicht leugnen können, daß es ein gewisses Recht hatte, wenn Schöll und nach ihm Haym äußerten, die Kalligone habe nichts Neues zum Alten hinzugefügt, sie sei also bereits in den früheren Schriften enthalten. Es war tatsächlich so. Fast alles, was die Kalligone des Näheren ausführte, war so oder so von Herder schon einmal gesagt worden. Die Fragen der Ästhetik hatten ihn ja von Jugend an auf das lebhafteste interessiert. Kein Wunder daher, daß es hier bald kein Problem mehr gab, dem er nicht irgendwie schon einmal nahegetreten wäre.

Mit alledem waren Schöll und Haym im Recht. Allein es war nichts weniger als vorurteilsfrei, wenn sie ebendies zu einer Art von Tadel gegen die Kalligone benutzten. Schon daß Haym die bloß analytischen und mit erkenntnistheoretischen Gesichtspunkten untermengten Ausführungen des vierten Kritischen Wäldchens für systematischer hielt als das ästhetische Hauptwerk Herders, war ein bedenkliches Anzeichen dafür, wie wenig der einheitliche Aufbau der Kalligone bisher gewürdigt worden ist. In Wahrheit waren alle die von uns besprochenen Schriften nicht über die monographische oder gelegentliche Behandlung einzelner Probleme hinausgekommen. Die einzige weitergreifende Darstellung machte selbst keinen anderen Anspruch, als bloße »Lineamente« zu liefern. Demgegenüber unternimmt es die Kalligone zum ersten Male, das große Ganze der Ästhetik zusammenzufassen. Nur eine oberflächliche Kenntnis dieses Werkes konnte zu der Behauptung führen, daß dies nicht gelungen sei. So gestaltlos und undiszipliniert sich die äußere Darstellung der Kalligone gibt, so sehr zeugt für ihren inneren Gehalt die musterhafte Geschlossenheit und Konsequenz in dem Verhältnis der einzelnen Probleme untereinander.

Damit ist nun aber auch für die Behandlung der Probleme im einzelnen ein Fortschritt gegeben, der die Kalligone über die früheren Schriften erhebt. Es ist richtig, daß diese Probleme alle schon einmal dargestellt waren und also gewissermaßen als präparierter Stoff in die Kalligone nur aufgenommen werden brauchten. Aber es ist auch gewiß, daß Herder so einfach nicht verfahren ist. Das Jahrzehnt zwischen dem Abschluß der Ideen und der Niederschrift der Kalligone war nicht umsonst verstrichen. Das Unausgeglichene der früheren Einzelarbeiten hatte sich abgeklärt, und manche Frage wurde in der neuen Dar-

stellung umbildend geläutert. Hier zeigte sich der Vorteil davon, daß Herder seinen alten Ansichten keine wesentliche Neuerung hinzuzufügen brauchte. Er stand seinen früheren Schöpfungen nicht mehr mit der einseitigen Parteilichkeit gegenüber, die sich ihm bei der ersten Fassung des Gedankens nur zu leicht einzustellen pflegte. Weit entfernt, daß es der Kalligone zur Unehre gereichte, wenn ihre Anschauungen schon einmal geäußert waren, konnte dieser Umstand vielmehr als die denkbar günstigste Vorbedingung zur Entstehung einer Gesamtästhetik gelten.

Zum Schluß haben wir noch mit einem Worte der ästhetischen Aufsätze und Aphorismen zu gedenken, die Herder nach dem Erscheinen der Kalligone schrieb. Es sind neben der allegorischen Prosadichtung Kalligenia die zerstreuten Äußerungen der Adrastea über Allegorie, Drama, Epos, ästhetische Naturbetrachtung, Licht und Farben. Das Verhältnis dieser Kleinliteratur zum Ganzen der Kalligone bestimmt sich dahin, daß sie dem Gedankenreichtum des ästhetischen Hauptwerks Einzelheiten entnimmt, diese aufs neue darstellt und mit irgendeiner Nüance weiter ausspinnt. Im ganzen genommen kann auch diese spätere Bruchstückarbeit nur dazu dienen, die Kalligone als den Höhepunkt für Herders ästhetisches Schaffen in ein helles Licht zu setzen.

Herders Ästhetik
zur Zeit ihrer Vollendung.



Die Grundlagen der Ästhetik.

Es ist für die von Herder angewandte Methode der Ästhetik charakteristisch und deshalb für das Verständnis der Kalligone sehr bedeutsam, daß er seine Ausführungen mit einer Untersuchung über das Angenehme beginnt. Man darf sagen, daß hier eins der wichtigsten Fundamente für das Verständnis des Unterschiedes zwischen Kant und Herder liegt. Handelt es sich doch um keine geringere Frage als die, an welchem Punkte der Gegenstand der Ästhetik anzufassen sei. Es dürfte einleuchtend sein, daß die Entscheidung hierüber keineswegs von dem Gutdünken des Ästhetikers abhängt. Denn die psychischen Elemente, welche den ästhetischen Bewußtseinszustand ausmachen, bilden nicht ein Mosaik von unabhängigen und nur nebeneinander gelegten Steinen, wo die Betrachtung von jedem Punkte aus mit gleichem Recht beginnen darf. Sie bilden vielmehr eine Kausalkette, deren Glieder in einem einseitigen Abhängigkeitsverhältnis stehen, und die dem Forscher seinen Weg anweist.

Die Sache wird an dem konkreten Gegensatz zwischen Herder und Kant deutlich. Der letztere hatte gesagt: das Bedeutsame des ästhetischen Erlebnisses und also das eigentliche Problem für eine wissenschaftliche Ästhetik ist das Urteil, durch welches ein Gegenstand für schön erklärt wird. Dem gegenüber stellt Herder den anderen Satz auf: das Wesentliche des ästhetischen Erlebnisses und das Problem einer wissenschaftlichen Ästhetik ist das Gefühl. Es ist nun klar, daß auch Kant sehr wohl wußte, daß im ästhetischen Erlebnis ein Gefühl statthabe, und ebenso wußte Herder, daß es Schönheitsurteile gibt. Aber die Frage war die, worin das Charakteristische des ästhetischen Vorgangs liege, und damit zusammenhängend die, ob das Urteil vom Gefühl abhängt oder das Gefühl vom Urteil. Kant

war dieser Meinung, Herder jener. Wir werden über die Berechtigung beider Thesen an späterer Stelle zu sprechen haben. Hier sollte nur die Wichtigkeit des Ausgangspunktes der Kalligone hervorgehoben werden. —

Der Ausgangspunkt der Ästhetik ist für Herder das Gefühl. »Gefühl« ist ebenso wie »Urteil« ein Gattungsname; und das ästhetische Gefühl ist eine Unterart dieser Gattung. Daraus erwächst für Herder eine doppelte Aufgabe. Es mußte einmal die Abkunft des ästhetischen Gefühls vom Gefühle überhaupt nachgewiesen werden, d. h. es mußte gezeigt werden, daß dem ästhetischen Erlebnis die Merkmale eines jeden Fühlens zukommen. Auf der andern Seite aber war die Eigentümlichkeit des ästhetischen Erlebens, seine Individualität aufzusuchen. — Es leuchtet ein, daß diese letztere Aufgabe den weitaus größten Raum in einer Ästhetik einnehmen muß. Darum darf aber die erstere nicht etwa vernachlässigt werden. Sie bildet die naturgemäße Grundlage jener spezielleren Arbeit. Ihre sorgfältige Behandlung ist die Bedingung für eine klare Darstellung der besonderen Eigenart des ästhetischen Fühlens.

Herder hat dem ersten Abschnitte seiner Kalligone die Überschrift: »Vom Angenehmen der unteren Sinne« gegeben. Das scheint für die Ableitung des ästhetischen Erlebens aus dem Gefühle überhaupt wenig geeignet. Man könnte fragen, wo dem Angenehmen gegenüber das Unangenehme bleibe? und man könnte einwerfen, daß mit der unteren Sinnlichkeit die ganze Gattung Gefühl noch keineswegs erschöpft sei. Trotzdem ist Herder im Recht. Denn was das erste betrifft, so hat es offenbar eine Wissenschaft vom Gefühl am Schönen viel mehr mit der Lust als mit der Unlust zu tun — gleichwohl kommt auch diese in jenem Kapitel der Kalligone zu hinreichender Geltung. — Was aber das zweite angeht, so ist es Herders richtige, man könnte sagen, modern anmutende Meinung, daß alle Gefühle in den Gefühlen der sogenannten unteren Sinnlichkeit ihre Wurzeln haben.

Kein Urteil über den Gegenstand ist das Angenehme, sondern — zunächst wenigstens — nur ein unmittelbares Innewerden des eignen Lebenszustandes. Herder hat sich deutlich darüber ausgesprochen. »Die Beziehung der „Exsistenz“ des Objects auf meinen Zustand macht nicht meine Marter; sondern seine Einwirkung auf mich, die ich empfinde.«[1]) Das Gefühl

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 30.

ist keine logische Handlung, sondern ein psychologisches Ereignis. Herder wollte damit einer Meinung gegenübertreten, nach der es den Anschein hatte, als sei es dem Gefühle wesentlich, auf den Gegenstand als auf die Ursache der Lust- oder Unlusterregung zu reflektieren. Er war der Ansicht, daß jede rationale Beziehung eines Gemütszustandes auf die Außenwelt dem Gefühle als Gefühl außerwesentlich und fremd sei.

Gleichwohl, eine Art von rationaler Erwägung hat Herder dem Gefühle zugestanden. Denn wenn er fortfährt, daß »das innigst Angenehme mein lebendiges gefühltes Daseyn selbst« sei,[1]) so sagt dieser Satz mehr aus, als in dem rohen Gefühlszustande selbst bewußt wird. Er bezieht das einzelne bloß wahrgenommene Gefühlserlebnis auf das gesamte Dasein des Individuums. Hierin liegt bereits ein primitives Urteil. Wie verhält sich dies primitive Urteil zu dem Urteil über den lusterzeugenden äußeren Gegenstand, welches Herder bekämpfte. Es steht zu ihm im Verhältnis der Umkehrung. Das Gefühl wird sich nicht der Ursache, es wird sich des Enderfolges jener Gemütserregung bewußt. Das ist so zu verstehen. Mit jeder Lust ist eine Tendenz zum Beharren, mit jeder Unlust eine Tendenz zur Abwehr des gegenwärtigen Zustandes gegeben. In solchen Tendenzen liegt zwar kein Urteil, aber es läßt sich ein Urteil aus ihnen ableiten. Kein Urteil über den Gegenstand, sondern ein Urteil über das eigene Wohlbefinden. Kein Urteil auch, welches wirklich immer vollzogen würde, sondern nur ein solches, welches immer vollzogen werden kann, weil dieses Subjekt: das Wohlbefinden und jenes Prädikat: die Billigung des Wohlbefindens, die Tendenz in ihm zu beharren, beim Gefühl stets zusammen bestehen. Das Urteil selbst aber lautet in seiner deutlichsten Form: daß das Angenehme von unserm Bewußtsein für nützlich, das Unangenehme für schädlich befunden werde. — Damit ist das Angenehme von einem höheren, über das bloße Innewerden der Lust hinausgehenden Gesichtspunkt erfaßt. Es ist nicht mehr bloß ein unsagbares Aufgehen im Genuß, das sich als ein psychisches Urphänomen zwar mit dem Worte Lust bezeichnen aber nicht weiter erklären oder umschreiben läßt. Es ist nicht mehr bloß jene gedankenlose Hinnahme einer »Einwirkung auf mich, die ich empfinde«. Vielmehr eine Beziehung hat sich hergestellt

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 30.

zwischen meinem augenblicklichen Erleben und dem großen Ganzen meiner Existenz überhaupt. Eine neue, jene hedonistische Hinnahme des Wohligen übersteigende Bedeutung ist dem Lustgefühl erschlossen worden. »Was, nachdem ich organisirt bin, das Gefühl meines Daseyns beängstet, angreift und befeindet, ist unangenehm; was dagegen es erhält, fördert, erweitert, ... das nimmt jeder meiner Sinne gern an, eignet es sich zu und findet es angenehm.« Das Angenehme ist meinem Dasein »harmonisch«, und das Lustgefühl ist ein Ausdruck von der »Harmonie meines Daseyns«.[1])

Die Psychologie aller Zeiten ist den von Herder eingeschlagenen Weg gegangen. Die Psychologie der Gegenwart hat ihn durch die Beobachtung der Entwicklungsgeschichte aufs neue befestigt. Herder hatte Recht. Das Innewerden des Angenehmen enthält in der Tat unmittelbar die Aussage in sich, daß das Bewußtsein ihm die Belobigung der augenblicklichen Nützlichkeit erteilt. Wenn man heute das Lustgefühl auffaßt als Reflex einer zeitweiligen Lebenserhöhung unseres Organismus, so hat man in exakterer Sprache das bestätigt, was Herder im Beginn der Kalligone zur Grundlage der Ästhetik macht.

Aber Herder geht weiter. Er nimmt das Angenehme auch als Propheten für die Zukunft des lustempfindenden Organismus in Anspruch. Die augenblickliche Lebensfrische, die sich durch das Gefühl des Angenehmen kund gibt, ist dem organischen Leben des Körpers und damit dem Leben des Bewußtseins gesund. Natürlich gibt es Ausnahmen. Auch Herder weiß das. Er betrachtet die Fälle, wo unser Lustgefühl uns täuscht als Entartung. Im ganzen aber konnte Herder mit Recht sagen, daß das Angenehme das wichtige Amt hat, unser Leben zu erhalten, indem es die Aufnahme dessen empfiehlt, was dem Körper heilsam und förderlich ist.

Das war gewiß für jene Zeit eine weitblickende und großzügige, um nicht zu sagen großartige Weise, die Dinge zu betrachten. Das Bemerkenswerteste aber ist, daß Herder die Wächterfunktion des Angenehmen, die in der niederen Sinnlichkeit mit krasser Deutlichkeit ersichtlich ist, auch auf das höhere Gefühlsleben, auf Wissenschaft, Moral und, was uns hier am meisten interessiert, auch auf die Ästhetik angewandt wissen

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII. S. 30.

will. Damit tritt er in die Reihe jener seltenen Vorläufer einer biologischen Ästhetik, die sich erst in den letzten Jahrzehnten zu regem Leben hat entfalten können, und die durch den Reichtum ihres Ideengehalts eine Garantie für ihre wissenschaftliche Zukunft bietet. — Herder nennt das Angenehme in dieser Hinsicht ein »Vorgefühl«, einen »wirksamen Stachel zur Erhaltung des Lebens und Wohlseyns«. Der Geschmack ist unser Wächter. Er ist es im eigentlichen, aber er ist es auch im uneigentlichen, geistigen Sinne; »ein schneller Prüfer dessen, was uns dient und nicht dienet, Theiler und Geber kräftiger Nahrung; Mittel, nicht Zweck; nicht Herr, sondern Diener. Auch im Geistigen soll uns das Ungenießbare anekeln; nicht sollen wir Stroh kauen und wieder kauen, es aus Gefälligkeit mitspeisen und lobpreisen. Nahrung soll unser Geschmack dem Geist zuführen, gesunde Nahrung.«[1]) Den Menschen zum Heilsamen und zum Vollkommenen zu führen, das ist wie in den Angelegenheiten des Körpers das Amt des Geschmacks und der Lust auch in den geistigen Dingen.

Wir sehen aus diesem Zitate — und es ist selbstverständlich — daß nicht nur das Angenehme seine Wächterfunktion vollzieht, sondern auch das Unangenehme. Herders Theorie des Unangenehmen ist in ihrer teleologischen Richtung ebenso bedeutsam wie seine Theorie des Angenehmen. Für die Ästhetik wird sie besonders durch die Lehre vom Häßlichen wichtig. Wenn Lust eine augenblickliche Lebenserhöhung bedeutete, so bedeutet Unlust eine augenblickliche Lebensverminderung. Wenn Lebenserhöhung dem Körper heilsam ist, so ist ihm Lebensverminderung schädlich. Unlust ist daher ein Warner vor dem Schädlichen, das die Gesundheit des Körpers gefährdet. In der Tat: während es das Eigentümliche des Angenehmen ist, vom Wunsche nach Beharrung begleitet zu sein, ist es umgekehrt das Eigentümliche des Unangenehmen, daß das Bewußtsein sich von ihm zu befreien strebt. Wie das Angenehme, so hat das Unangenehme einen praktischen Wert. Nicht umsonst hat uns die Natur mit dem »schauderhaften Vorgefühl« der unangenehmen Empfindungen begabt. Schauder oder Ekel, die beiden für die Wächterfunktion charakteristischen Kennzeichen des Unangenehmen, enthalten in sich einen unmittelbaren Drang nach

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 34.

Trennung vom Gegenstande. Sie sind zugleich für die Ästhetik von besonderer Wichtigkeit. Herder hat ihren in der Natur unsrer Sinneszentren begründeten Unterschied feinsinnig herausgearbeitet. Schauder und Ekel bezeichnen insofern etwas verschiedenes, als jener »uns in uns zurückstößt«, um drohender Gefahr zu begegnen, während wir das Ekelhafte als ein verächtliches Übel mit »Widrung« von uns stoßen. Ein Unterschied, der es vielleicht an Präzision mangeln läßt, der aber immerhin geeignet ist, das andersartige ästhetische Gefühl zum Ausdruck zu bringen, das wir der imposanten Gefahr hier, der gemeinen Kleinlichkeit dort entgegentragen: »Schauder, Grausen, Abscheu können Dichter in ihr Gemählde mischen. . . . Verschlossen aber ist die Pforte der schönen Künste dem Ekel.« [1])

Noch eine wichtige Besonderheit des Angenehmen bedarf der Erwähnung: es erregt nicht bei jedermann das Gleiche Lust oder Unlust. So wenig das Angenehme in einem Urteil über die äußeren Gegenstände besteht, so wenig hat es in einem Anspruch auf Allgemeingültigkeit sein Charakteristikum; so wenig auch kann in der Wirklichkeit von einer Einhelligkeit über das, was von unseren Organen als ihnen »harmonisch« angenommen wird, die Rede sein. Wir hörten Herder schon einmal andeuten, daß die hier herrschende Verschiedenheit von der individuellen Konstitution abhängt; daß der Geschmack sich ändert, »nachdem ich organisirt bin«. An anderen Stellen spricht er sich noch deutlicher aus: »Geschmack soll bezeichnen, daß ein jeder seiner eigenen Empfindung folge«. Auch daraus, daß so mancher Sinn durch Mangel an Übung abgestumpft oder durch den Mißbrauch einer Hyperkultur verderbt ist, ergibt sich eine große Mannigfaltigkeit im Geschmack der Einzelnen.

Fassen wir die hierher gehörigen Äußerungen Herders, die nicht nur für das Gefühlsleben der unteren Sinne, sondern auch für das des höheren Bewußtseins und also auch für das Schöne Bedeutung haben, zusammen, so lassen sich drei Momente geltend machen, die den subjektiv-wechselnden Charakter des Lustgefühls kennzeichnen: das Lustgefühl besteht in einem unmittelbaren Befinden des Subjekts, und die Aussage über diesen seelischen Zustand weiß nichts von dem Befinden anderer: »von einem andern zu vernehmen, wie Mir die Speise schmeckt . . . ist ab-

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 32.

geschmackt und albern«.[1] — Diese Selbstbeschränkung der Annehmlichkeitsaussage ist zweitens nicht nur im Bewußtsein des Empfindenden begründet: es findet sich vielmehr auch bei objektiver Beobachtung unter den Menschen eine qualitative Verschiedenheit der Organisation, so daß dem einen dies, dem andern jenes harmonisch ist. — Endlich selbst bei qualitativ gleicher Organisation gibt es eine Mannigfaltigkeit insofern, als die Fähigkeit und Schärfe der Sinnesorgane bei verschiedenen Individuen bestimmte quantitative Abstufungen aufweisen, die es bedingen, daß diese oder jene Empfindung hier intensiv, dort mangelhaft oder gar nicht wahrgenommen wird.

Zwar hat Herder diese verschiedenen Nüancen in der Subjektivität der Gefühle nicht ausdrücklich unterschieden, er bedient sich ihrer vielmehr promiscue. Da sie jedoch noch eine wichtige Rolle in seiner Theorie des Häßlichen spielen werden und auch für die von den Kritikern in die Kalligone hineingetragene Frage nach dem Geltungsumfang des Schönheitsurteils nicht unwesentlich sind, so war es zum Zweck einer größeren Klarheit in der Darstellung geraten, die einzelnen Momente voneinander zu trennen.

Herders Kalligone kündigt sich als eine Ästhetik an, die es im Gegensatz zu Kants Kritik der Urteilskraft unternimmt, den Zusammenhang des Angenehmen, Guten, Wahren und Schönen darzustellen, statt mit »kalteiserner Hand, was die Natur in uns zart verschlungen hat, unerbittlich zu trennen«.[2] Im Gegensatz zu der Schulphilosophie seiner Zeit ist Herder sich bewußt, daß das Angenehme keineswegs nur die wertlose Äußerung eines niederen Seelenvermögens ist. Er erkennt in ihm vielmehr, wie wir gesehen haben, die zureichende Darstellung dessen, was dem Menschen heilsam ist, des Guten; und er erkennt in ihm zugleich die wichtigste Grundlage für das ästhetische Erlebnis; ja er darf das Schöne schlechtweg als Angenehmes bezeichnen. Zwar kam es auch den Anhängern jener Theorie von der Sinnlichkeit als einem bloß unteren Seelenvermögen nicht bei, den Zusammenhang zwischen dem Angenehmen und dem Schönen zu leugnen. Aber im großen und ganzen war ihnen dieser Zusammenhang doch eine peinliche Last; und zumal die Kantianer waren ge-

[1] a. a. O. Bd. XXII, S. 34. [2] Ebd. S. 9.

neigt, die Verwandtschaft des Schönen mit dem Angenehmen eher für kompromittierend als für ehrenvoll zu erachten. Unter diesen Umständen konnte es nur als ein Verdienst angesehen werden, wenn Herder mit Energie darauf drang, daß die Wesensgemeinschaft zwischen beiden Arten des Wohlgefallens wieder geltend gemacht und das sogenannte niedere Angenehme näher an das Schöne herangerückt werde.

Trotz alledem wäre es nun aber durchaus irrig, wollte man meinen, daß Herder lediglich auf Markierung der Verwandtschaft ausgegangen sei, und daß er den zwischen hüben und drüben bestehenden Unterschied gänzlich außer acht gelassen habe. Im Gegensatz dazu weist er vielmehr nachdrücklich darauf hin, »daß mit den Worten „angenehm, schön und gut“ in der Sprache verschiedene Begriffe bezeichnet werden«. Nur genüge es nicht, die bloße Verschiedenheit der Begriffe herauszuheben, »bloße Gegensätze lösen das Räthsel nicht auf«. Die Aufgabe muß anders gestellt werden. »Da unsre Natur in allen ihren Begriffen und Gefühlen Eine Natur ist, die denkt und begreift, die empfindet, will und begehret«: so muß es sich auch stets darum handeln, neben der Differenz das verbindende Moment zu betonen, und statt auf den Gegensatz zwischen den einzelnen Begriffen allein richtet sich der Blick vielmehr darauf, »wie sie an einander grenzen?« d. h. auf beides: »wie sie zu scheiden und zu verbinden« seien?[1])

Damit hat Herder die von ihm eingeschlagene Methode treffend bezeichnet: Zusammenhang und Trennung sind gleichmäßig von ihm beachtet. Wie das Angenehme der niederen Sinne und das Schöne miteinander zusammenhängen, haben wir bereits gesehen: sie gehören beide zu der großen Gruppe der Gefühle. »Das Wohlgefällige, Erfreuende, Vergnügende, Beseligende liegt allen zum Grunde. Der Zweck unsers Daseyns ist Wohlseyn.«[2]) Es bleibt daher nur noch der zweite Teil der Aufgabe, der sich mit der Trennung der Grenzgebiete beschäftigt, und wir haben zu fragen, wie die verschiedenen Zweige des Wohlseins »einander untergeordnet werden«.

Man kann den Unterschied zwischen dem niedrigen Angenehmen und dem Schönen dadurch charakterisieren, daß man sagt, das erstere werde von den gröberen, das letztere von

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 35 f. [2]) Ebd. S. 36.

den feineren Sinnesorganen aufgefaßt. In dieser Erklärung wäre zunächst jedoch noch keine Förderung des Problems zu erblicken; die Schwierigkeit wäre nur vom Lustgefühl auf die Sinneswahrnehmung verschoben; und es erhebt sich daher sofort die weitere Frage: worin besteht denn der Unterschied zwischen gröberen und feineren Organen? Sind sie nur dem Grade nach verschieden? Oder sind sie von ganz verschiedener Art?

Herder hätte ohne Zweifel sowohl die eine Frage als die andere mit einem Ja beantwortet. Das gröbere und das feinere Sinnesorgan sowie das niedere und das höhere Angenehme sind ganz offenbar dem Grade nach unterschieden. Schon der Name deutet das an: niedriger und höher, gröber und feiner sind graduelle Abstufungen. Bezieht sich das Gröber und Feiner auf die Stufe der Genauigkeit, so drückt das Niedriger und Höher einen Unterschied in der Wertschätzung aus. Dies letztere, die verschiedenartige Wertschätzung bestimmter Lustgefühle ist für das Ganze einer Ästhetik von größter Bedeutung. Wir konstatieren, daß Herder zwischen dem Angenehmen der gröberen und dem Angenehmen der feineren Sinne, daß er innerhalb des allgemeinen an sich hoch eingeschätzten Gebiets der Lustgefühle noch eine weitere Wertunterscheidung zwischen niederer und höherer Lust vollzieht. —

Damit gehen wir zur zweiten unserer beiden Fragen über: gibt es zwischen dem niederen und dem höheren Angenehmen, dem gröberen und dem feineren Sinnesorgan auch etwas, was sie der Art nach voneinander unterscheidet? Herder hätte, wie gesagt, auch diese Frage bejaht. Hand in Hand mit dem graduellen Unterschied im Wert und in der Genauigkeit geht in der Tat eine spezifische Differenz. Sie ist von inhaltlicher Art. Herder selbst hat sie mehrfach bezeichnet: bei den niederen Sinnen wird »Subjekt und Objekt in der Empfindung gleichsam Eins«.[1] Wir lieben und hassen, begehren und scheuen »in und für uns«. Diese Sinne schränken uns »blos auf die thierische Erhaltung unsres Ichs ein«.[2] — Demgegenüber sind die höheren Sinne Gesicht und Gehör von umfassendster Art. Sie machen uns gleichsam zu Mitgliedern des Universums Sie lassen uns »durch Licht und Schall am Unermeßlichen Theil nehmen.«[3] Das Licht zeigt uns »eine große Bildertafel, eine.

[1] a. a. O. Bd. XXII, S. 74. [2] Ebd. S. 40. [3] Ebd.

Welt von Umrissen in der festesten nnd zugleich leisesten Haltung«, es webt uns »einen Teppich von Fignren« und macht uns auf »einmal allgegenwärtig in einem Hemisphär voll sichtlicher Wahrheit«.[1]) — Der Schall wieder verkündigt uns die »innere Erschütterung elastischer, uns gleichgestimmter Wesen«, er gibt nns ein Gefühl »des Zusammenhanges in der empfindenden Natur«.[2]) Mit anderen Worten, was die gröbere und feinere Sinnlichkeit der Art nach unterscheidet, ist der andersartige Inhalt, der hüben und drüben zum Bewußtsein gelangt. Dort Vorgänge im eigenen Körper; hier Leben und Weben der den Körper umgebenden Welt.

Will man die Sache psychologisch fassen, so kann man auch von Bewnßtseinsrichtungen sprechen. Man würde dann etwa sagen: es ist die Richtung des Bewußtseins auf das eigene Ich einerseits und die Richtung auf den ästhetisch aufgefaßten Gegenstand andrerseits, was die feineren Sinnesorgane von den gröberen; und was also auch das höhere Angenehme von dem niederen unterscheidet.

Nach alledem bedürfen die gröberen Sinnesorgane nnd das niedere Angenehme keiner näheren Erörterung. Ihre Funktionen sind vielmehr mit dem, was sich von allem Angenehmen sagen läßt, erledigt. Sie dienen znr »Erhaltung unsres Seyns nnd Wohlseyns«; sie bilden eine »Macht, das ihnen Harmonische sich mit einer Empfindung dieser Harmonie d. i. des Genusses anzneignen; dagegen das Feindliche kräftig von sich zu entfernen«.[3]) Das niedere Gefühl beschränkt sich auf das, was notwendigerweise zu jedem Gefühl gehört. Auch von diesem Gesichtspunkte aus durften wir sagen, Herders Kapitel vom Angenehmen der niederen Sinne sei wohl geeignet zur Einleitung in das Gefühlsleben überhaupt.

Ganz anders nnd weit komplizierter liegt der Sachverhalt bei dem Angenehmen der höheren Sinnlichkeit, das sich auf den Gegenstand richtet. Eine Richtung auf den Gegenstand scheint alle Zugehörigkeit dieses Lnstgefühls zu dem bisher von uns festgestellten Charakter des Angenehmen zu zerstören. Wie ist es möglich, mag man fragen, daß Richtnng anfs Objekt, also Abwendung vom eignen Ich und Genuß des Wohlseins, also Hinwendung zum eignen Ich denselben Bewnßtseinsznstand

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 74. [2]) Ebd. S. 75. [3]) Ebd. S. 40.

ausmachen. »Höheres Lustgefühl« scheint ein Widerspruch in sich zu sein, wenn »höher« eine Richtung auf die Außenwelt bezeichnen soll.

Und doch findet eine Hinwendung zum Nicht-Ich und eine Abwendung vom Ich tatsächlich bei den angenehmen und unangenehmen Gefühlserlebnissen der höheren Art statt. Ja in der Ästhetik wird Herder nicht müde, diesen Umstand als einen besonderen Vorzug und als ein Zeichen der Reinheit des Gefühlsinteresses zu betonen: »Interesse am Schönen; giebts ein reineres Interesse? Was ist dagegen der kalte Eigennutz, der philosophische Stolz, die üppige Selbstliebe? Vermöge des Wesens, das mich aus mir selbst setzt, indem es sich mir aneignet, vergesse ich meiner. Ohne kleinliche Rückkehr auf mich bin ich von der Idee erfüllt, die mich über mich hebt, die alle meine Kräfte beschäftigt.«[1])

Schärfer konnte die Loslösung des Schönen vom Ich und von allem Bewußtsein eigenen Vorteils wohl kaum vollzogen werden. Fragen wir, inwiefern hier das von uns aufgestellte Prinzip der Förderung unserer selbst im Angenehmen dennoch eine Geltung behalte, so läßt sich darauf mit den Formeln der Kalligone keine Antwort geben. Sie hat die Lösung der Frage als selbstverständlich vorausgesetzt, und dieselbe liegt in der Tat nahe: Herders Unterscheidung zwischen dem Angenehmen höherer und niederer Art, zwischen feineren und gröberen Sinnen ist identisch mit der sonst üblichen Unterscheidung zwischen Erkenntnislust und animalischem Wohlsein, zwischen Geist und Sinnlichkeit. Sinnlichkeit, auf den eignen Lebenszustand gerichtet, ist befriedigt, wenn dieser Lebenszustand erhöht wird. Geist, auf den Gegenstand gerichtet, ist befriedigt, wenn derselbe den geistigen Bedürfnissen zu genügen vermag. In beiden Fällen findet Lust statt, aber mit einem Unterschiede. Bei der niederen Sinnlichkeit ist alles Trachten auf die Lust selbst gerichtet, und die Wahrnehmungen kommen nur in Betracht, insofern sie sich mit dieser Lust in Beziehung setzen lassen. Umgekehrt ist bei der höheren Sinnlichkeit alle Aufmerksamkeit dem Gegenstande zugewandt, und wenn sich Lust einstellt, so wird sie als eine ungerufen kommende Begleiterscheinung empfunden.

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 96 f.

Damit ist nun aber keineswegs gesagt, daß die Lust im Leben der höheren Sinnlichkeit unwesentlich sei. Vielmehr setzt eben hier ein Zentralbegriff der Kalligone, der Begriff der Bildung ein, den Herder wie mit jeder geistigen Lust überhaupt, so auch besonders mit dem Wohlgefallen am Schönen aufs engste verbunden wissen will. Denn wie das Angenehme der gröberen Sinne nicht nur der Ausdruck einer momentanen Steigerung des Lebens ist, sondern als »weckende Vorahnung« für den Bestand der ganzen körperlichen Gesundheit wichtig wird, so ist auch das Angenehme des Geistes nicht nur ein Spiegel von der augenblicklichen Befriedigung durch den Inhalt der Erkenntnis, sondern hat zugleich einen Anteil an der Förderung des gesamten geistigen Lebens und damit an der seelischen Erziehung des das Schöne innewerdenden Menschen. Ja, Herder zögert nicht, alle diejenigen Gefühle, die es auf eine Vervollkommnung des Menschentums absehen, auch die nach unsern Begriffen außerästhetischen, mit dem Namen der Schönheit zu belegen. »Die Menschheit in ihrem ganzen Umfange auszubilden, was irgend in ihr und durch sie cultivabel ist, mit immer größerer Harmonie und Energie zu cultiviren«, das ist »der einzige und ewige Begriff des menschlich-Schönen«.[1]) Mit anderen Worten: in dem Begriff der Bildung und in dem Gedanken einer erziehenden Kraft des Schönen kommt jene Idee einer teleologischen oder in modernerer Wendung einer biologischen Ästhetik zum Ausdruck; jene Idee, auf die wir bereits an anderer Stelle hinwiesen. —

Dies sind die Grundzüge der in der Kalligone enthaltenen Lehre vom »niederen und höheren Angenehmen«. Beide Arten der Lust sind miteinander verwandt durch die wichtigen Obliegenheiten, die sie in ihrem gemeinsamen Charakter als Angenehmes verrichten. Andrerseits unterscheiden sie sich dem Grade nach durch eine verschiedene Wertschätzung und der Art nach durch eine verschiedene Tendenz in der Bewußtseinsrichtung. Die letztere, die verschiedene Tendenz ist das eigentliche und maßgebende Kriterium der Beurteilung. Erst von hier aus datiert die Gradabstufung im Werte und die Unterscheidung zwischen feineren und gröberen Organen. Beweisend dafür ist besonders die Stellungnahme Herders zum Tastsinn.

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 309 f.

Hier können feinere und gröbere Funktion in demselben Organe zusammentreffen: je nach der verschiedenen Richtung, in der die Tastempfindungen verwendet werden. Beachten wir sie lediglich in ihrer Wirkung auf unser Körpergefühl, so ist der Tastsinn ein Organ der gröberen Art. Sehen wir es dagegen auf eine Deutung zum Zweck der Erkenntnis ab, so gehört er zu den feineren Sinnen. »Die bloß leidentlichen Unannehmlichkeiten des Scharfen, Spitzigen, Rauhen u. f., setzen wir dabei [sc. wenn wir auf Erkenntnis ausgehen] zum Grunde; sie gehören dem gröberen, dem sich bewahrenden Gefühl, also nicht hieher, wo unser Zweck auf feinere Begriffe ausgeht.« [1])

Die Ästhetik bildet für Herder ein Gebiet, in dem das Angenehme der höheren Sinnlichkeit sich betätigt. Dieses Angenehme charakterisiert sich durch eine Richtung des Bewußtseins auf das Objekt. Das Objekt, der Gegenstand, der sich dem Auge zeigt, der Tonkomplex, der zum Ohre dringt, wird von unserem Bewußtsein aufgenommen, wir werden seiner inne und schenken ihm unsere Aufmerksamkeit. Nicht in der Absicht, um aus ihm einen praktischen Nutzen für uns zu ziehen, sondern lediglich um der Sache selbst willen; lediglich um einen Einblick zu gewinnen in das Wesen des Objekts.

Wenn dem so ist, so leuchtet die außerordentliche Wichtigkeit ein, welche die Klärung der zum Objekt gewandten Bewußtseinsrichtung für das Verständnis der Kalligone haben muß. Nichtsdestoweniger hat man dieses Problem bisher sehr vernachlässigt. Man hat sich damit begnügt, Herder einen Vorwurf zu machen. Er habe, so sagt man, eine allgemein anerkannte Errungenschaft der Kritik der Urteilskraft, die Begrifflosigkeit des ästhetischen Urteils, rückgängig machen wollen. Er habe wieder verwirrt, was Kant so sauber getrennt hatte.

Damit hat es seine Richtigkeit. Herder nimmt in der Tat für das ästhetische Urteil das Bewußtsein eines Begriffs von dem, was ich höre oder sehe, in Anspruch. Ob aber darin ein methodischer Fehler zu erblicken ist, das freilich hätte nicht so ohne weiteres bejaht werden dürfen. Jedenfalls hätte man, bevor man urteilte, erforschen sollen, was Herder mit dem Begriff in der ästhetischen Erkenntnis meine. Die Stelle, in der er sich

[1]) a. a. O. B. XXII, S. 41.

am deutlichsten über denselben ausspricht, lautet folgendermaßen: »Was Begriff sey, weiß Jeder. Jeder meint und nennet darunter die Vorstellung eines Gegenstandes, das, was ich mir von ihm erkennend aneigne. Nachdem das Organ, der Gegenstand, die aneignende Kraft ist, wird der Begriff dunkel oder hell, vielfassend oder dürftig, lebhaft oder matt und welk; einiges Licht, einige Kraft, einiges Leben muß er indeß doch haben, sonst wäre es kein Begriff.«[1]) Das also heißt bei Herder Begriff, der Begriff, der im Genuß des Schönen wirksam ist. Unsere Stelle kann als eine ungefähre Charakterisierung des intellektuellen Vorgangs gelten, den Herder für jedes ästhetische Erlebnis voraussetzt.

Treten wir dem Sinn der Herderschen Begriffslehre, wie sie sich nach der angeführten Stelle und in den Einzelausführungen der Kalligone darstellt, etwas näher. Herder hatte vor dem größten Teil seiner Zeitgenossen — und besonders vor den von der Wolffischen Schule beeinflußten, zu denen auch Kant gehörte — den großen Vorzug eines vorurteilsfreien Einblicks in das Getriebe der intellektuellen Maschinerie. Die Wolffianer und alle, die von der Logik kamen, redeten von Begriffen am liebsten so, als wären es unveränderliche, ein für allemal geprägte Münzen, mit denen man von Rechts wegen nur im wissenschaftlichen Denken handeln könne. Auch Kant ist von dieser Meinung nicht frei. Verstand und Vernunft sind bei ihm, näher zugesehn, nichts als große Begriffs- und Regelspeicher, Geldschränke, in denen die Münzen des Denkens ein totes Dasein führen. — Unter diesen Umständen hatte er leichtes Spiel, den Begriff aus dem ästhetischen Erlebnis zu verbannen. Begriffe im kantischen Sinne spielen in der Freude am Schönen allerdings keine Rolle.

Doch wir kehren zu Herder zurück. Herder versteht unter Begriff etwas ganz anderes. Es ist ihm die Vorstellung eines Gegenstandes, das, was ich mir von ihm erkennend aneigne. Mit dieser Umschreibung will er den so schwer zu analysierenden Erkenntnisprozeß bezeichnen, der sich bei der Wahrnehmung eines Gegenstandes in uns vollzieht. Er will sagen: Begriff ist dasjenige intellektuelle Faktum, welches ich erlebe, wenn ich ein gehörtes und verstandenes Wort, einen geschenen und mir

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 99.

verständlichen Gegenstand in mich aufnehme. — Erst die neuere Psychologie hat das unendlich komplizierte Gewebe von Gewohnheiten und Assoziationen entdeckt, welches in dem von Herder bezeichneten Erkenntniserlebnis zusammenwirkt. Herder kümmert sich um dieses Gewebe nicht; aber er gibt das Faktum, das aus demselben hervorgeht, richtig d. h. mit der nötigen Weite und der nötigen Vorsicht an.

Besonderen Anstoß mögen die Gegner der Kalligone daran genommen haben, daß Herder sich nicht damit begnügt, überhaupt einen Begriff für das ästhetische Erkennen in Anspruch zu nehmen, sondern daß er für diesen Begriff sogar eine möglichst große Frische und Bewußtseinsklarheit fordert. Damit hatte er sich in einen besonders schroffen Gegensatz zu Kant gestellt; er hatte damit die früheren Gegner desselben, die Baumgartenianer und wer sonst von »verworrener Erkenntnis« im Schönen sprach, noch weit überboten.

Nicht nur verworrene Erkenntnis, sondern klare und deutliche sei im ästhetischen Fühlen wirksam. Herder konnte hier in den vollen Genuß seiner unbefangenen Anschauung von dem Wesen des Begriffs treten. Für die Zeitgenossen hatte der Begriff nur ein Ziel: die Definition. Je weiter er sich von dem Bewußtsein einer Definitionsdeutlichkeit entfernte, desto verworrener war er. In der Schönheit gab es daher nur verworrene Begriffe. — Herder ist von diesem Irrtum frei. Für ihn heißt Deutlichkeit des Begriffes größtmögliche Vertrautheit mit der äußeren und inneren Beschaffenheit des Gegenstandes. Ob ich mir alles dessen, was ich von ihm weiß, in einer Definition bewußte werde, ist dabei höchst gleichgültig. Am besten, zumal da es sich um die Ästhetik handelt, wird man das Wesen des deutlichen Begriffes bei Herder treffen, wenn man an die verschiedenartige Beurteilung einer Sache durch den Laien und durch den Kenner denkt. Der Laie hat für Herder einen unklaren und undeutlichen Begriff vom Gesehenen; der Kenner einen klaren und deutlichen. Beide haben keine feste Definition im Sinne, wenn sie an das Objekt herantreten; aber sie setzen beide verschiedene Erinnerungen und Denkgewohnheiten ins Spiel, um das Wahrgenommene in ihr Bewußtsein einzuregistrieren.

»Je nachdem das Organ, der Gegenstand, die aneignende Kraft ist«, meint Herder, »wird der Begriff dunkel oder hell,

vielfassend oder dürftig, lebhaft oder matt und welk«. Die wichtigsten Faktoren, welche die Deutlichkeit des ästhetischen Begriffs bedingen, sind ihm demnach von dreifacher Art. Es ist einmal das Sinnesorgan, durch welches wir wahrnehmen. Der Wert des Begriffes richtet sich nach dem Mittel, mit dem er erworben wurde. Der Tastsinn das unvollkommenste Erkenntnismedium, das Auge das vollkommenste, wenigstens für den Verstand, zwischen beiden das Gehör, das sich mehr durch Wärme des Gefühls als durch Genauigkeit und Klarheit auszeichnet: sie alle liefern ein verschiedenes Material, »dunkles« oder »helles«, je nach der Güte des Sinnesorgans. — Die Deutlichkeit eines Begriffs hängt zweitens vom »Gegenstande« ab. Je nachdem der Gegenstand uns mehr oder minder bekannt ist, je nachdem wir ihm als Kenner oder Laie gegenüberstehen, je nachdem er viel oder wenig des Interessanten enthält, je nachdem werden wir mehr oder weniger an ihm wahrnehmen, je nachdem wird er uns »vielfassend oder dürftig« erscheinen. — Endlich »die aneignende Kraft«, das Temperament, die Lebhaftigkeit der Intelligenz, das größere oder geringere Interesse spielen im ästhetischen Begriff eine Rolle: der Enthusiast und der Phlegmatiker sehen dasselbe Bild mit anderen Augen an, hören dieselbe Musik mit anderen Ohren. An dem Phlegmatiker geht sie fast spurlos vorüber, im Enthusiasten wühlt sie das ganze Innere auf. Jenem ist sie »matt und welk«, diesem »lebhaft«. — Sinnlichkeit, Verstand und Gefühl sind für Herder die den ästhetischen »Begriff« bildenden Faktoren.

Welches ist der Inhalt des ästhetischen Begriffs? Ein Teil der Antwort auf diese Frage, der Teil, der von der Erzeugung des L u s t g e f ü h l s, der Freude am Schönen redet, kann erst später im Zusammenhange mit dem Problem der Vollkommenheit erörtert werden. Der andere Teil der Antwort aber mag hier zur Behandlung kommen. Er spricht nicht von der ästhetischen Lust, sondern von der allgemeinen Grundlage, die für jede Art der sinnlichen Erkenntnis, mag sie sich nun mit Lust oder mit Unlust umgeben, Geltung beansprucht.

Es ist für das Verständnis der Ästhetik der Kalligone von der allergrößten Wichtigkeit, zu wissen, daß nach Herders Meinung unser »Begriff« von den Dingen der Außenwelt jeder-

zeit eine Beseelung in sich schließt. Diese Beseelung ist eine letzte Konsequenz jener Richtung auf das Objekt, die den feineren Sinn vor dem gröberen und das höhere Angenehme vor dem niederen auszeichnet. Eben deshalb, weil in dieser Bewußtseinsrichtung abgesehen wird von der Beobachtung des Eindrucks, den die Wahrnehmung auf unser eigenes Selbst ausübt; eben deshalb weil sich hier alles konzentriert auf die Erfassung des Gegenstandes als solchen: eben deshalb kann der letztere nicht anders verstanden werden als durch Beseelung.

Wir können verschiedene Betrachtungszentren wählen, wenn wir einem wahrgenommenen Objekte unsere Aufmerksamkeit schenken. Wir können etwa die Wirkung eines Gegenstandes auf unser Sinnesorgan zum Mittelpunkt des Interesses machen. Wir sprechen dann davon, daß er braun oder grün sei, sauer oder süß, hart oder weich, bei Tönen laut oder leise; kurz wir sprechen von dem, was wir wahrgenommen haben, von unseren Empfindungen. Hier kann natürlich von einer Beseelung keine Rede sein. Es ist ja gar nicht der Gegenstand, es ist seine Wirkung auf uns selbst, was uns interessiert. — Andrerseits können wir auch allerlei chemische und physikalische Eigenschaften der Dinge ins Auge fassen: die Verbindungen, die sie untereinander eingehen; die Geschwindigkeiten, mit denen sie sich bewegen; die Wirkungen, die von ihnen auf andere Objekte ausgehen. Wenn wir diese Beobachtungen in rein wissenschaftlichem, physikalischem Interesse anstellen, d. h. lediglich um Formeln zu gewinnen, welche die Quantitätsverhältnisse in den Wirkungen der Dinge zum Ausdruck bringen, dann kann auch hier keine Beseelung erfolgen. Denn auch hier sind es nicht die Objekte selbst, die den Mittelpunkt des Interesses bilden. Es sind die Relationen zwischen ihnen, Abstrakta und nicht Konkreta.

Ganz anders, wenn der wahrgenommene Gegenstand als solcher die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Dann tritt das uralte Problem vom inneren Wesen der Dinge in seine Rechte; das Problem, das als Frage nach der Substanz von jeher ein Schmerzenskind der Philosophie bildet; dieser Stein des Anstoßes für jede exakte Wissenschaft; diese gefährliche Klippe, um die die Psychologie der Sinneswahrnehmungen und um die die theoretische Physik mit Recht herumzuschiffen trachten. Für die Betätigung der Phantasie aber bietet das Problem, das in der Wissenschaft gefährlich ist, ein fruchtbares Feld; ja es ist die eigent-

liche Domäne der Phantasie. Herder wenigstens ist dieser Meinung.

Die Frage nach dem Wesen der Dinge nimmt in der Philosophie die Form des Substanz-Problems an. Worum handelt es sich in dem Probleme der Substanz? Es handelt sich darum, zu erforschen, was in der sinnlich wahrnehmbaren Welt ihr Inhalt, was der Gegenstand in sich selbst sei. Wenn wir ein Objekt inne werden, so nehmen wir stets nur Eigenschaften wahr: hell und dunkel, braun und rot, hart und weich, sauer und süß usw. Was aber bezeichnen wir denn nun eigentlich als den Gegenstand selbst? Etwa die Summe aller dieser Wahrnehmungen? Nein, der naive Mensch ist der Meinung nicht, daß das, was er ein Ding nennt, lediglich Ausdruck sei für das Zusammenbestehen von gewissen Empfindungsinhalten. Er ist einer so abstrakt wissenschaftlichen Vorstellung nicht fähig. Er glaubt an ein wirkliches Band, das die wahrgenommenen Eigenschaften zusammenhält; an eine Kraft, deren Ausstrahlungen sie sind. Und wie stellt er sich diese Kraft vor? Man hat von alters her die Bemerkung gemacht, daß die Substanz nie anders gedacht werde, ja auch nicht anders gedacht werden könne, als sei sie von psychischer Art. Sie könne nicht anders gedacht werden, weil wir nur zwei Arten der Daseinsweise kennen: Körper und Geist. Als Körper bezeichnen wir das, was wir mit unsern Sinnesorganen wahrzunehmen vermögen; als Geist das, was wir allein aus unsrer eigenen inneren Erfahrung kennen als innewohnend im äußeren Körper. Wenn wir daher, meint Herder, vom Wesen der Dinge reden und tiefer in sie hineinzudringen suchen, als unsre Sinne uns zu führen vermögen; wenn wir den Träger der Eigenschaften vorstellen wollen im Unterschied von dem, was sich nur außen zeigt; dann ist ein einziger Weg uns vorgezeichnet: wir müssen ihn uns vorstellen wie eine Seele, die im Körper lebt.

Das Thema der Körperbeseelung, das in Herders philosophischer Erkenntnistheorie eine Rolle spielt, dasselbe Thema spielt auch in seiner Ästhetik eine Rolle, und es spielt in ihr eine glücklichere. Die Ästhetik darf absehen von dem Substanzproblem in seiner heikeln philosophisch-erkenntnistheoretischen Formulierung. Sie hat es nicht mit der Frage zu tun, welches Verhältnis die in den Körper hineingedachte Psyche mit den äußerlich wahrgenommenen Eigenschaften desselben verkettet.

Sie begnügt sich vielmehr damit, daß überhaupt in den Körpern eine Art von Seele gedacht werde.

Durch diese Selbstbeschränkung nimmt die Ästhetik eine Position ein; die gesicherter und ursprünglicher ist als die der Philosophie und Erkenntnistheorie. Einmal zugegeben, daß wir uns die Außenwelt unwillkürlich mit einer Art von psychischem Leben beseelt denken: so ist es im Gegensatz zum philosophischen Substanzproblem das Naivere und Natürlichere, diese Psyche so in den Körper hineinzustellen, wie wir das eigene psychische Dasein in unserem menschlichen Körper erleben; d. h. uns begnügend mit der einfachen Tatsache, daß Seele und Leib zusammenbestehen, und nicht fragend nach den ewig problematischen Beziehungen, die zwischen beiden statthaben. Der Animismus der Kinder und unkultivierten Völker, der nichts anderes ist als das farbenfrische Original für die verblaßte und unkräftige Dingbeseelung des blasierten Kulturmenschen; dieser Animismus lehrt uns zur Genüge, wie einfach und skrupellos der naive Mensch den Geist mit dem Körper verquickt denkt; wie harmlos er jede Seele in jedem Körper wohnen läßt, ohne sich durch spintisierende Fragen zu beunruhigen. Diese letzteren treten erst an einem sehr viel späteren Datum der menschlichen Entwicklung auf. Es mochte daher vielleicht richtig sein, daß man, vor das Problem der Philosophie gestellt, die erkenntnistheoretisch-metaphysische Substanz als eine Art von Seele vorzustellen pflegt. Aber diese Tatsache konnte der Unabhängigkeit einer panpsychistischen Ästhetik durchaus keinen Eintrag tun. Die Ergebnisse der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geisteslebens zeigen uns, daß die naive ästhetische Beseelung der Dinge unendlich viel älter ist als die philosophisch spitzfindige Formulierung eines Problems der Substanz. Wenn also das letztere meinte, in das Seelenproblem einmünden zu können, so machte es damit eine Anleihe bei einem schon bestehenden und in sich selbständigen Kapital. Auf dieses Kapital gründet sich Herders Ästhetik. Mit ihm, nicht mit jener erkenntnistheoretischen Anleihe, wirtschaftet die Kalligone. Weit entfernt daher, daß die Kalligone von der erkenntnistheoretischen Weltanschauung Herders »dogmatisch« abhänge: so ist vielmehr Herders erkenntnistheoretische Weltanschauung nur deshalb »dogmatisch«, weil sie das naive, subjektiv-psychologisch gültige Prinzip der Ästhetik zum objektiven Prinzip einer Wissenschaft erhebt.

Herders Prinzip der Dingbeseelung im ästhetischen Begriff hat eine Reihe von Konsequenzen im Gefolge. Es bedarf zumal einer Beleuchtung des Vorganges in dem die Beseelung vollziehenden Subjekt.

Wie denken wir ein Seelenleben in den fremden Gegenstand hinein? Wir vermögen seinen Geist ja nicht zu erkennen; nur unser eigenes Bewußtsein ist für uns sichtbar. Wenn wir also eine Psyche vorstellen im anderen, so kann es nicht anders geschehen, als dadurch, daß wir ihm eben dieses unser eigenes Bewußtsein leihen. Nur soweit wir mit unserm eigenen Geiste in dem seinen leben, können wir den fremden beseelten Körper verstehen. Das tägliche Leben bietet uns Beispiele in Fülle. Wenn mir mein Freund sagt, daß ihn Schmerzen plagen, so kann ich ihn nur deshalb bedauern, weil ich Schmerzen aus eigener Erfahrung kenne. Doch es genügt nicht, daß ich mich erinnere, selber einmal Schmerzen erlitten zu haben; ich muß die Schmerzen an meinem Freunde denken. Das aber ist nicht anders möglich, als indem ich mich selbst in ihn hineinversetze. So, meint Herder, geschieht es mit allen Körpern, auch mit den in Wahrheit unbeseelten. Wenn ich ihr Inneres vorzustellen versuche, so fülle ich es mit meiner eigenen Seele aus.

Daraus ergibt sich ein neues Problem in der Theorie der Beseelung. Ein Widerspruch scheint in ihr zu liegen. Wenn ich die Schmerzen meines Freundes verstehe, und ich mich in ihn hineinversetze, wie geschieht es dann, daß ich nur ihn und nicht mich bedauere? Bin ich alsdann doch selbst der die Schmerzen Erduldende. — Ein Mißverständnis liegt hier offenbar zugrunde. Aber das Mißverständnis führt zu einer wichtigen Ergänzung des soeben Gesagten. Wir opfern nicht unser eigenes Ich, wenn wir den Körper beseelen; wir spalten es nur. Jeder, der einmal auf sich selber acht gab, weiß, daß sein Bewußtsein fast nie eine Einheit ist und fast immer ein Bündel von mehreren, gleichzeitigen Bewußtseinsrichtungen. Dies ist auch der Fall des Mitleids, das wir mit dem Freunde haben. Unser Bewußtsein richtet sich einerseits auf ihn und verlegt in ihn die Schmerzgefühle. Aber wir gehen nicht völlig in ihm auf; es bleibt in uns das andere Bewußtsein unsrer von Schmerzen freien eigenen Persönlichkeit zurück. — Man hat die Gefühle, mit denen wir die uns fremden Körper beseelen, sehr glücklich als Vorstellungsgefühle bezeichnet. Damit sollte einmal gesagt sein,

daß diese Gefühlserscheinungen nicht bei originalen Erlebnissen auftreten, sondern bei vorgestellten Phantasiegeweben. Und zum andern — was sich nicht immer davon trennen läßt —, daß sie selbst nur vorgestellt, nur Erinnerungsgefühle sind, von sekundärem Charakter, und an Stärke zumeist überwuchert von den frisch andringenden Gefühlen der Gegenwart.

Mit den letzten Sätzen haben wir uns bereits von Herder entfernt. Herder will das Mitgefühl, mit dem wir den Körper beseelen, nicht unterschieden wissen von den Gefühlen, die wir an unserem eigenen Leibe erleben. Damit war er im Unrecht. Aber wir werden bald sehen, daß er mit seiner übertriebenen Meinung dem Guten der Kalligone nicht wesentlich geschadet hat. Er sprach als Ästhetiker, und wenn er als solcher hervorheben wollte, daß die dingbeseelenden Mitgefühle im ästhetischen Erlebnisse kräftiger sprechen sollten als im täglichen Leben, dann war gegen eine solche These nichts einzuwenden.

Es erhebt sich also die Frage, wodurch denn die ästhetische Lust sich auszeichne vor den Vorstellungsgefühlen des täglichen Lebens. Eine befriedigende Antwort kann nur gegeben werden im Hinblick auf das verschiedene Ziel, dem beide zustreben. Niemals, auch im alltäglichen Leben nicht, können wir des Prinzips der Beseelung entbehren, wenn wir das Seelenleben des fremden Körpers verstehen wollen. Aber nicht immer ist die Beseelung des anderen unser Hauptinteresse. Wenn mir mein Freund mitteilt, daß er einen Gegenstand gesehen habe, den ich suche, so stelle ich mir den Freund das Verlorene findend vor. Auch hierzu muß ich ihn mir als beseelten Menschen denken; muß ich mich mit meinem eigenen Bewußtsein in das seine hineinversetzen. Aber dieser Beseelungsvorgang vollzieht sich nur andeutungsweise und flüchtig. Auf ihn ist mein Interesse nicht gerichtet. Er dient mir nur als Mittel zum Verständnis. Er ist für mich kein Zweck von selbständigem Wert. Etwas anderes erfüllt mein Bewußtsein: der Wunsch, den verlorenen Gegenstand wiederzugewinnen. — Von dieser Art der Betrachtung belebter Körper, wo ihre Beseelung durch uns nur nebenhergeht, unterscheidet sich das ästhetische Schauen dem Wesen nach. Wenn dort die Beseelung nur Mittel ist zum Zweck einer anders gerichteten Erkenntnis, so geht die Lust, die das Schöne schätzen will, lediglich auf die Betrachtung der seelischen Beschaffenheit des Wahrgenommenen um ihrer selbst willen. Hier

liegt ihr eigentliches Interesse. Hier sind alle Kräfte des ästhetisch Genießenden beschäftigt. »Vermöge des Wesens, das mich aus mir selbst setzt, indem es sich mir aneignet, vergesse ich meiner. Ohne kleinliche Rückkehr auf mich bin ich von der Idee erfüllt, die mich über mich hebt, die alle meine Kräfte beschäftigt.«[1]) Es ist die auf die Durchdringung des Gegenstandes sich ausschließlich konzentrierenden Eigentümlichkeit der Geistesrichtung, die dem ästhetischen Verfahren eine Sonderstellung verschafft vor den anderweitig interessierten und daher nachlässigeren Akten der Körperbeseelung im täglichen Leben.

Von hier aus versteht sich Herders Eifer für die Frische und Lebendigkeit des ästhetischen Mitgefühls. Das Mitgefühl mit dem Schönen ist eben nichts Geringeres als der Kern des gesamten ästhetischen Erlebens überhaupt. Für die Stärke des Mitgefühls eintreten hieß Lebendigkeit und Steigerung des Interesses am Schönen predigen. Herders Ästhetik ist durch und durch normativ; d. h. sie liefert nicht eine bloße Beschreibung dessen, was sich in den ästhetischen Erlebnissen verschieden bei den verschiedenen Individuen tatsächlich abspielt; sie gibt vielmehr die Höhepunkte an, die durch die Natur der ästhetischen Erlebnisse erreicht werden können. Wenn also Herder einer größtmöglichen Stärke des ästhetischen Fühlens das Wort redet, so will er nicht so verstanden werden, als werde von jedermann in jedem ästhetischen Erlebnis die mitfühlende Beseelung tatsächlich mit originaler Kraft vollzogen; sondern er will sagen, daß solche originale Kraft im Vorstellungsgefühle den Gipfel der ästhetischen Erlebnisfähigkeit bezeichne: daß die mittelmäßigen Menschen ihre ästhetische Selbsterziehung auf dieses Ziel hin einzustellen haben.

Herder hat in seinem normativen Bestreben die Meinung vom ästhetischen Vorstellungsgefühle überspannt. Bei geistig gesunden Menschen — und nur von solchen spricht die Kalligone — bleibt zwischen dem eigenen Gefühl und dem ästhetischen Miterleben eine Distanz selbst bei der höchstgesteigerten Aufnahmefähigkeit für das Schöne. Es wurde schon bemerkt, daß Herder dadurch, daß er sich an diesem Punkte täuschte, seiner Ästhetik nicht wesentlich geschadet hat. Es verhält sich in der Tat so. Fragen wir, worin die Distanz zwischen dem originalen

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 96 f.

und dem ästhetisch nacherlebten Gefühle besteht, so ergibt sich als Antwort, daß bei dem letzteren stets als wirksames Residuum das Bewußtsein von unserer eigenen mit dem angeschauten Gegenstande nicht identischen Persönlichkeit zurückbleibt. Während das originale selbstempfundene Gefühlserlebnis auf das Innigste in unser Ichbewußtsein hineingeschmolzen wird, spielt sich der ästhetische Vorgang auf unserm eigentlichen Ich als auf einem fremden Hintergrunde ab. Herder beobachtete viel zu fein und zu ehrlich, um die Spaltung des Bewußtseins im ästhetischen Erlebnis nicht zu bemerken. Er hat sich auch über sie in der Kalligone ausgesprochen. Aber er sah wohl nicht, daß eine solche Spaltung mit seiner Meinung von der Ursprünglichkeit des ästhetischen Gefühls wenig harmonierte; oder er glaubte, daß der Leser diese letztere nicht gar zu wörtlich auffassen würde. Wie dem auch sein mag, auf jeden Fall bildet Herders Würdigung der ästhetischen Bewußtseinsteilung einen wichtigen Kommentar zu seinen sonstigen Äußerungen über den Charakter der Lust am Schönen. Die Stelle der Kalligone, die mir für die Auffassung der Sache am wichtigsten scheint, handelt von der Wirkung des Dramas. Sie ist um so interessanter, als Herder in ihr seine eigenen Worte interpretiert. »Vergessen soll ich mich selbst, vergessen sogar meine Zeit und meinen Raum, auf den Flügeln der Dichtkunst in die dramatische Handlung, in ihre Zeit, ihren Raum getragen.... Historisch vergesse ich nicht, daß ich vor einem Brettergerüst stehe, ... geistig muß ich daseyn, wo der Dichter mich seyn läßt; meine Einbildungskraft, meine Empfindung, nicht meine Person steht ihm zu Dienst.«[1]) — Deutlicher konnte sich Herder nicht äußern. Hier hat er ein für allemal festgelegt, wie er verstanden werden wollte, wenn er von dem Sich-selbst-vergessen und dem Aufgehen des Ich im ästhetischen Genuß redete. Er vermochte sich trotz seines Kampfes für die Ursprünglichkeit des ästhetischen Gefühls der nüchternen Wirklichkeit nicht verschließen. Herder gehört zu denjenigen Schriftstellern, die nicht immer wörtlich aufzufassen sind; die im begeisterten Redestrom eine These bisweilen auf die Spitze treiben, um sie eindringlich zu gestalten; die sich aber in Wahrheit wohl bewußt sind, daß ihre Meinung gewisser Beschränkungen fähig ist und bedarf.

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 155.

Zum Schlusse unserer Betrachtung haben wir noch mit einem Worte auf die Frage einzugehen: wodurch die Verschiedenheiten der besonderen Erscheinungen unter den ästhetischen Erlebnissen, und also auch wodurch die Verschiedenheiten in der ästhetischen Lust zustande kommen. Es ist die Frage nach dem Rechte der speziellen Teile der Ästhetik. Die Antwort ergibt sich nach dem bisher Ausgeführten von selbst. Die ästhetischen Gegenstände, welche durch uns beseelt werden, sind von verschiedener innerer und äußerer Beschaffenheit. Dementsprechend ist auch die psychische Beschaffenheit verschieden, die ihnen im Prozeß der ästhetischen Beseelung zukommt. Denn wenn das Bewußtsein im Genuß des Schönen dem Gegenstande des Gefallens sich selber schenkt und dadurch — so sollte man meinen — ihm ein neues Wesen verleiht, so ist der umgekehrte damit verbundene Vorgang noch weit wichtiger für eine Theorie der Ästhetik.

Mehr noch als die Herkunft der Beseelung aus unserem Innern betont Herder: daß der dem Gegenstand sich einfühlende Geist anders werden, daß er nach Maßgabe der Besonderheit dieses oder jenes Tones, dieser oder jener Gestalt eine Modifikation auf sich nehmen müsse, die der Eigenart des gegebenen Gegenstandes möglichst entspricht. In dieser Selbstanpassung des Geistes an die Individualität des wahrgenommenen Objekts besteht die verschiedenartige und eigentümliche Wirkung, die jeder einzelnen Schönheit als solcher zukommt. Der Mensch, der mit den Tieren des Luftreichs und des Wassers kaum etwas gemein hat, führt ein Gespräch in ihrer aller Namen. Er versteht den Ruf ihrer Stimmen; er erfaßt den Willen, der sich in ihren Bewegungen ausdrückt; er empfindet der Blume ihr Wachstum und ihr Gedeihen nach; ja in dem toten Würfel fühlt er Kraft der Festigkeit und in der Kugel Streben nach Bewegung. — Zwar ist es dem Menschen natürlich nicht gegeben, sich ein völlig anderes Bewußtsein zu schaffen und ganz hinabzusteigen in die Tiefe fremder Existenzen. Allein am Schönen merkt er ahnend diesen oder jenen Zug, den er im eigenen Leben schon erfahren hat, und so geschieht es, daß er in dem fremden Körper ein ihm bald mehr bald minder verwandtes, bald ein dumpferes bald ein frisches, niemals aber ein völlig stummes oder ein unbekanntes Seelenleben wahrzunehmen glaubt.

* * *

Das Schöne gehört bei Herder zum Angenehmen der höheren Sinnlichkeit; und die höhere Sinnlichkeit ist abhängig von der Beschaffenheit des Gegenstandes, mit dem sie sich beschäftigt. Dementsprechend hat es die Ästhetik der Kalligone mit einer Beziehung von doppelter Art zu tun. Sie handelt einerseits von den Eigenschaften des Gegenstandes, der die Sinne beschäftigt; und sie handelt andrerseits von den Wirkungen dieses Gegenstandes auf das wahrnehmende Gemüt. Herder hat diese beiden Seiten der Ästhetik durch den Begriff der Vollkommenheit miteinander vereinigt. Dieser Begriff bildet den Mittelpunkt der ganzen Kalligone; von ihm aus lösen sich alle einzelnen Probleme.

Die das Bewußtsein umspielenden angenehmen Gefühle, die sich bei der Wahrnehmung des Schönen einstellen, sind für Herder ein Ausdruck von subjektiver Vollkommenheit. Sie sind es vermöge der Bedeutung, die dem Angenehmen als solchem zukommt. Das Angenehme war Zeichen einer Steigerung des Lebens, sei sie nun geistiger oder nur animalischer Art. Diese Steigerung fällt für Herder unter den Begriff der Vollkommenheit. Das war kein Mißbrauch des Namens. Wollte man einwenden, daß bloße Steigerung noch keineswegs bis zu wirklicher Vollkommenheit zu führen brauche, so würde Herder antworten: daß er nicht an eine Vollkommenheit im strengen Sinne denke, sondern nur an eine Überschreitung des gewöhnlichen Niveaus der seelischen Stimmung, an eine ästhetische Erhebung vom Unvollkommneren zum Vollkommneren und damit an eine Annäherung zum Ideal der wirklichen Vollkommenheit.

Es fragt sich nun, welcher Art diese Vollkommenheit sei. Wir haben gesehen, daß sich das Angenehme verschieden gestaltet, je nachdem es von der gröberen oder der feineren Sinnlichkeit erzeugt ist. Bei jener war es bewußter Selbstgenuß, bei dieser Begleiterscheinung einer Konzentration auf das Objekt. Die Lust am Schönen ist von der letzteren Art. Sie stammt aus der mitfühlenden Hinwendung des Bewußtseins zum schönen Gegenstande. Die Entstehung eines solchen Lustgefühls aber läßt sich auf zweierlei Weise denken: einmal mehr funktionell als Erleichterung des in das Wesen der Dinge eindringenden Erkenntnisprozesses; oder aber inhaltlich, auf Grund der erfreulichen inneren Beschaffenheit des Gegenstandes. Herder hat beide Möglichkeiten berücksichtigt, und er hat beide durch den

Begriff der Vollkommenheit gekennzeichnet: nur daß dieser Begriff der Vollkommenheit mit einem geistreichen Wortspiel in beiden Fällen eine etwas andere Formulierung annimmt.

Die Formel für die Vollkommenheit, die wir »funktionell« nannten, lautet: »mit Einem viel!« Diese Vollkommenheit ist die ästhetische Grundbedingung, ohne die für Herder keine Freude am Schönen zustande kommen kann. Sie will besagen, daß zur Vollkommenheit des Geistes d. h. zu seiner lebhaften Erweckung sich eine Vielheit im ästhetischen Gegenstande darbieten muß; eine interessante Mannigfaltigkeit, die mit freigebiger Hand einen Reichtum an Nahrung spendet und den Geist zu fesseln vermag. — Sie will ferner besagen, daß dieser Reichtum nicht einzeln, Stück für Stück ausgeliefert werde, sondern daß er sich dem schauenden Betrachter im ganzen und auf einmal schenkt.

Das ist der erste und nächstliegende Sinn, den jenes prägnante »mit Einem viel« zum Ausdruck bringen soll. Für ihn sind die Abschnitte charakteristisch, die Herder der Erörterung des »Mediums« widmet. Licht und Schall, deren Aufgabe es ist, das ästhetische Erkennen und Genießen zu vermitteln, sind ja in der Tat berufen, eine Antwort zu geben auf die Frage: wie kann der ästhetische Reichtum sich auf einmal und als Ganzes darbieten? Daher wird die Kalligone denn auch nicht müde, die beiden »Medien« auf das eingehendste zu untersuchen und die wundersame Macht ihrer Wirksamkeit auf das menschliche Gemüt zu rühmen; zu rühmen die Fülle der Eindrücke, mit denen sie Auge und Ohr beschenken; zu rühmen ihre harmonische Gesetzmäßigkeit, ihre Sicherheit und untrügliche »Haltung«; zu rühmen endlich die mühelose Leichtigkeit, mit der ihre Mitteilungen durch das äußere Organ in das Innere des menschlichen Bewußtseins zu gelangen vermögen.

Aber noch eine andere Bedeutung gewinnt unsere Formel, daß das Schöne »mit Einem viel« gibt; eine Bedeutung, die zwar an dem methodischen Wesen der Sache nichts ändert, die aber das Eine sowohl als das Viele an eine andere Stelle rückt und durch eine neue Wendung den Sinn des Ausdrucks beträchtlich vertieft.

Freilich dem Schema nach bleibt die Aufgabe wie gesagt dieselbe: ein Vieles muß dem Bewußtsein geboten werden, auf daß es geistige Nahrung habe; und dies Viele muß das Bewußt-

sein »mit Einem« erhalten, damit es am Ganzen des Reichtums sich freuen könne. Die Ausfüllung dieses Schemas ändert sich aber in der neuen Wendung. Sie steht zu dem uns bisher bekannten Begriff der funktionellen Vollkommenheit im Verhältnis der Umkehrung. Wenn vorhin das Viele stofflich gegeben war, als eine Fülle von sinnlichen Empfindungen, die dem Auge oder Ohr entgegentreten und sich ihm gewissermaßen aufdrängen: so ist das Viele jetzt ein ästhetischer Reichtum des Bewußtseins von gedankenhafter Art; ein »Viel«, das aus dem selbsterworbenen geistigen Schatz des Beschauers stammt oder doch wenigstens nicht unmittelbar in dem sich darbietenden Stoffe liegt. Dieser Stoff ist jetzt nicht das Viele; sondern er ist umgekehrt das Eine, von dem unsere Formel spricht. Die Rollen sind vertauscht: das Eins, das vorhin die Schnelligkeit des intellektuellen Erkenntnisprozesses bezeichnete, ist jetzt im Stoff gegeben; und das Viel, das vorhin im Stoffe gegeben war, liegt jetzt im intellektuellen Prozeß. Unsere Formel »mit Einem viel« will in der neuen Fassung besagen, daß von der Wahrnehmung weniger aber inhaltsschwangerer Umrisse, daß von einem einzigen großzügigen Werke die Anregung ausgeht zu einer Fülle von ästhetischen Gedankenmassen, die dem Bewußtsein reichlich und überreichlich ersetzen, was die einfachen Formen des Gegenstandes den Beschäftigung suchenden Augen etwa versagten.

In den beiden verschiedenen Fassungen, die wir soeben kennen gelernt haben, erschöpft sich der Sinn der Formel: »mit Einem viel«. Wir bezeichneten die ihr angehörige Vollkommenheit als »funktionell«. Herder selbst wendet diesen Ausdruck nicht an. Er hat auch nicht ausdrücklich eine Scheidung der ästhetischen Vollkommenheit in verschiedene Gattungen und Arten vorgesehen. Nun aber finden sich solche Verschiedenheiten in der Kalligone nicht nur tatsächlich vor, sondern sie spielen sogar in der Erklärung der einzelnen ästhetischen Erlebnisgruppen eine sehr wichtige Rolle. Wir müssen sie daher — trotz Herder — sorgfältig unterscheiden, wenn wir die tieferen Motive in den einzelnen Wendungen der Herderschen Ästhetik verstehen wollen.

Wir haben die beiden Arten der funktionellen Vollkommenheit voneinander geschieden. In Einem Punkte aber stimmen sie überein: sie beide sind funktionell. Mag auch die inhalt-

liche Beschaffenheit des schönen Gegenstandes bei ihnen eine hervorragende Rolle spielen: die Bedeutung ihrer Vollkommenheit liegt an anderer Stelle. Es ist eine Vollkommenheit in der Erkenntnisfunktion des ästhetisch Genießenden, eine Steigerung seiner geistigen Lebensfrische, lediglich bewirkt durch die intellektuelle Bereicherung, die dem Bewußtsein beim Anblick des Schönen zuteil wird. —

Anders die zweite Formulierung, die Herder seinem ästhetischen Zentralbegriff, der Vollkommenheit, zukommen läßt: die Beschaffenheit des Gegenstandes muß an sich selbst vollkommen sein und nicht erst durch die Rücksicht auf seine Beziehung zu unserm erkennenden Bewußtsein. Der schöne Gegenstand ist sich selber schön. Das funktionelle Moment fällt hier völlig weg. Der Ausdruck, den Herder für diese neue inhaltliche Vollkommenheit gebraucht, lautet dahin, daß das Schöne: »im Vielen Eins« bringe. Damit sollte gesagt sein, daß das Mannigfaltige, welches die bunte Menge der Empfindungen darbietet, nicht in regelloser Unabhängigkeit voneinander bestehen darf; daß die einzelnen Teile des Schönen eine gegenseitige Verbindung erkennen lassen müssen; daß einer durch den anderen in Form und Tätigkeit bestimmt sein; oder vielmehr: daß sie alle abhängen müssen von Einem einzigen sichtbar-unsichtbaren Prinzip, auf welches sie als auf ihre Bestimmung eindeutig hinzuweisen scheinen. — Was dieses Prinzip sei, läßt sich nicht im einzelnen ausmachen. Es hängt von der Individualität des Gegenstandes ab. Eines schickt sich nicht für alle. Die Vollkommenheiten sind verschieden wie die Objekte, denen sie zugehören.

Wir werden also auf eine genaue und erschöpfende Antwort vorläufig verzichten müssen. Sie bleibt den speziellen Teilen der Ästhetik vorbehalten. Etwas läßt sich trotzdem von der Vollkommenheit und der Einheit im Schönen sagen. Der ästhetische Blick sieht sie nirgends im Äußeren des Gegenstandes, sondern immer im Inneren, Unkörperlichen, Psychischen. Das Problem der inhaltlichen Vollkommenheit mündet in das Problem der Beseelung ein.

Die Vollkommenheit des ästhetischen Gegenstandes, mag derselbe nun durch das Gehör oder durch das Gesicht wahrgenommen werden, besteht in einer seelischen Einheit, die alle einzelnen Teile des Schönen beherrschend zusammenfaßt. Diese These Herders bringt zu unseren bisherigen Darlegungen über

die ästhetische Beseelung etwas Neues hinzu. Sie besagt, daß das Psychische des Gegenstandes nicht nur der Mittelpunkt unseres eigenen subjektiven Interesses sei, sondern als wirkliches Zentrum und objektiver Zweck des Gegenstandes selbst angesehen werde. Der ästhetische Körper ist schön, wenn in ihn eine Seele hineingedacht werden kann, die sich wohlbefindet. Ebenso sind diejenigen Tonverbindungen schön, welche zur Mitteilung eines daseinsfreudigen Gemütszustandes dienen. Der Maßstab der ästhetischen Vollkommenheit ist das seelische Wohlsein, das sich aus dem Gegenstande herauslesen läßt.

Die These Herders, daß die ästhetische Vollkommenheit von der seelischen Beschaffenheit des Gegenstandes abhänge, birgt eine Schwierigkeit in sich. Sie scheint mit einem zweiten physischen Kriterium in Konkurrenz zu liegen. Nicht eine seelische Beschaffenheit, sondern äußerliche, praktische Brauchbarkeit ist bei vielen Gegenständen Maßstab ihrer Vollkommenheit. Wie also, wenn Herders ästhetischer Seelenmaßstab und der Maßstab der Brauchbarkeit miteinander disharmonieren? Wird Herder den Gegenstand, der in Wahrheit unvollkommen ist, ästhetisch für vollkommen erklären? und umgekehrt?

Die Lösung der Frage ergibt sich aus der Funktion, die der »Begriff« in jedem ästhetischen Erlebnis ausübt. Er reguliert das schwankende Verhältnis, das zwischen dem ästhetischen und dem außerästhetischen Maßstab besteht. Er bewirkt, daß beide stets miteinander harmonieren.

Der ästhetische »Begriff« vom Gegenstande ist, wie wir sahen, durchaus an der Erfahrung orientiert. An den Tatsachen der Erfahrung bildet sich daher auch der »Begriff« von der Vollkommenheit des Gegenstandes. Nun aber gibt es für unsere Erfahrung verschiedene Gruppen der Vollkommenheit. Eine andere Vollkommenheit ist die des Menschen, eine andere die des Tieres, wieder anders die der Pflanze, der anorganischen Naturgebilde und der künstlichen Formen. Man kann von einer Stufenleiter sprechen, auf deren Stufen die Vollkommenheit des Gegenstandes sich mehr und mehr vom Maßstabe seelischen Lebens loslöst. Beim Menschen erscheint die Vollkommenheit des Bewußtseins als fast alleingültiger Maßstab der Beurteilung; auch kennen wir bei ihm aus genauer tausendfältiger Erfahrung alle körperlichen Anzeichen, die auf psychisches und und zwar spezifisch menschlich-psychisches Wohlsein schließen

lassen. Der menschliche Körper, der diese Anzeichen in sich vereinigt, ist schön. Beim Tiere tritt die Schätzung des Bewußtseins hinter der Schätzung seiner animalischen Kraftleistung bereits zurück. Bei der Pflanze sind die Vorgänge des chemischen Wachstums allein ausschlaggebend. Bei den anorganischen Gebilden endlich, zumal wenn sie künstlich bearbeitet sind, ist auch das vegetative Leben entschwunden. — Dieser Stufenleiter entsprechend verhält sich der ästhetisch beseelende »Begriff«. Bei der menschlichen Schönheit und etwa noch beim Tiere ist er orientiert an den Anzeichen, die als Anzeichen des Bewußtseins bekannt sind. Bei der Pflanze aber und den übrigen Wesen, deren Bewußtsein nicht bekannt ist, setzt er voraus, daß, wie beim Menschen und Tiere das Wohlsein ein Zeichen auch der körperlichen Vollkommenheit ist, daß so bei jenen uns nur äußerlich bekannten Wesen die Vollkommenheit des Körpers umgekehrt ein Zeichen auch seelischen Wohlseins sei. Weil seelisches Wohlsein und körperliche Vollkommenheit bei Herder stets zusammengehn, so konnte in seiner Ästhetik das seelische Wohlsein stets als Einheit bildendes Moment im Mannigfaltigen des vollkommenen Gegenstandes betrachtet werden.

Unter den ästhetisch vollkommenen Gegenständen, die in das menschliche Bewußtein eintreten, gibt es Abstufungen. Abstufungen nicht nur von qualitativer Art, bedingt durch die Mannigfaltigkeit der einzelnen Daseinsformen des Schönen, sondern Abstufungen in der ästhetischen Wertung selbst. Es gibt gewisse Erscheinungen der Vollkommenheit und des Wohlseins, die wir höher, und gewisse andere, die wir niedriger einschätzen. — Freilich, das müssen wir festhalten, zum Angenehmen der »feineren« Sinne, zum »höheren« Angenehmen gehört der Schönheitsgenuß in jedem Falle. Auch das Mitgefühl mit dem sinnlichsten Wohlsein, wie es Herder etwa der Pflanze oder der niederen Tierwelt zuschreibt, ist geadelt durch seinen Charakter als Mitgefühl und hat durch seine gegenständliche Richtung einen höheren Anspruch als jenes Wohlsein, das in dem Behagen des sich selbst genießenden Subjekts aufgeht ohne Verständnis für die umgebende Welt. Aber es leuchtet ein, daß innerhalb dieses höheren Angenehmen alsbald wieder eine neue Hierarchie nötig wird, und daß es nicht gleichgültig ist, ob ich mein Bewußtsein

in einem höchsten Idealwesen aufgehen lasse, oder ob ich es an ein Objekt, das unter mir steht, verschenke.

Herder hat die verschiedenen Stufen des Schönen wohl voneinander geschieden. Man darf sogar sagen, daß diese Scheidung eine bedeutsame Rolle in der Kalligone spielt. Vor allem jedoch besteht in der Skala der ästhetischen Werte ein Wendepunkt, den Herder nicht ausdrücklich bezeichnet, dem aber gleichwohl ein bestimmender Einfluß auf das Ganze seiner Ästhetik zukommt. Es ist der Punkt, an dem das Schöne in das Erhabene übergeht.

Solange es sich nur um die sympathische Mitempfindung des vegetativen oder des animalischen Wohlseins handelt, spielt der Mensch gewissermaßen die Rolle des Unparteiischen; des freundlichen, sich auch zur unteren Schöpfung herablassenden und sie zu verstehen suchenden Königs der Welt. Er teilt sich liebevoll den niederen Lebewesen mit. Er, der reich ausgestattete Günstling der Natur, kennt ja jenes pflanzen- und tierhafte Lustgefühl des Selbstgenusses auch an seinem eigenen Organismus. Er schätzt es auch an sich selbst, weil es ihm anzeigt, was seiner Individualität nützt oder schadet. Aber er nennt es, wenn er es an sich selbst empfindet, das niedere Angenehme der gröberen Sinnlichkeit, weil er noch ein anderes Lustgefühl an sich kennt: das höhere Angenehme der feineren Sinnlichkeit. Dies höhere Angenehme ist der niederen Schöpfung nicht eigen. Es ist ihr wenigstens nicht in der Ausgestaltung eigen, die dem Menschen zukommt. Die Pflege des rein menschlichen Wohlseins und seine Erhöhung hin zu dem Ziele einer menschlich geistigen Vollkommenheit ist die besondere Aufgabe, vor die der Mensch als Mensch sich gestellt sieht.

Daher verliert er seine Unparteilichkeit, sobald ihm diese höhere Vollkommenheit in einem ästhetischen Gegenstande erscheint. In den höchsten Schöpfungen der Musik, in der Natur, in dem göttlichen Antlitz, in der Heldentat, die sich vor seinen Augen abspielt, empfindet er mit sympathischem Vorstellungsgefühle als vollendet, wonach er für sich selber gestrebt hat, ohne zur Vollendung zu gelangen. In der ästhetischen Durchdringung eines solchen Gegenstandes, in der sympathisch sich einfühlenden Nachahmung der menschlich geistigen Vollendung sieht er sich über sich selbst erhoben. Das ästhetisch Schöne, das den Menschen über sich selbst erhebt, heißt das Erhabene.

Von ihm gilt jene vertiefte Bedeutung des funktionellen »mit Einem viel«, von der wir sprachen. Die menschlich geistige Vollendung ist das Viele, das sich in dem Einen unserer simplen sinnlichen Wahrnehmungen offenbaren kann.

Das Erhabene, die höchste Stufe des Schönen, ist von dem Schönen dennoch verschieden als Vollkommenheit des Geistigen. Und so auch das Gefühl, mit dem wir das Erhabene aufnehmen, ist trotz aller Verwandtschaft mit dem Schönheitsgefühle von anderer Art. Das Erhabene erhebt uns. »Unserm Gefühl nach geschieht ohne Mühe kein Heben.«[1]) Das Gefühl der Mühe ist eine wesentliche Begleiterscheinung für das ästhetische Innewerden der Erhabenheit. Was hat Herder mit diesem Gefühl der Mühe gemeint? Er wollte damit eine neue, seinem System gemäße und feinsinnige Interpretation der These geben, die durch den Engländer Burke in Deutschland eingedrungen war, und welche besagte, daß das Erhabene »uns in uns zurückzieht«, während das Schöne »wie die Liebe aus sich geht und sich mittheilt«.[2])

Herder, für den das Erhabene und das Schöne von gleichem Ursprung sind, konnte eine Unterscheidung, welche die beiden lediglich trennte, nicht völlig billigen. Wohl aber erschien ihm diese Unterscheidung fruchtbar zur Charakteristik der speziellen Eigenart des Erhabenen. Burkes Ideen »rücken sich« ihm »anders«. »Nicht Gegensätze sind das Erhabne und Schöne, sondern Stamm und Aeste Eines Baums.... Der Schmerz des Anstrengens oder Anstrebens, den das Erhabne erreget, kann nur Spannung, mithin Uebergang zu andern Gefühlen seyn.«[3]) Diese anderen Gefühle entsprechen den sympathischer Gefühlen beim Innewerden der Schönheit. Das Erhabene sucht ebenso wie das Schöne eine Vereinigung mit dem Gegenstande. Der Unterschied besteht aber darin, daß sich das Schöne als unmittelbar eintretende Vereinigung geltend macht, während das Erhabene im ersten Augenblick mit staunender Bewunderung und Ehrfurcht gefühlt wird und erst dann zu einer ästhetischen Vereinigung führt, wenn der Gedankenflug des Bewußtseins sich über sein Alltagsniveau hinaus zur Höhe geistiger Vollkommenheit erhoben hat. Dies Staunen und der Prozeß der Erhebung hatte Burke als ein »Zurückziehen ist uns selbst« gefaßt. Für Herder ist

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 261. [2]) Ebd. S. 230. [3]) Ebd. S. 240.

es ein Ubergangsstadium, ein Schmerz des Anstrebens; aber ein Schmerz, der nicht als »Krampf« gefühlt wird, sondern als »Erweiterung unsrer Brust, Aufblick und Aufstreben, Erhöhung unsres Daseyns«.[1])

Die Lehre vom Erhabenen liefert den Schlußstein für Herders Theorie der ästhetischen Vollkommenheit. Wir blicken zurück. Zwei Arten der Vollkommenheit waren uns begegnet: eine funktionelle, deren Wesen in einer Förderung des ästhetischen Erkennens bestand, und die durch die Formel »mit Einem viel« charakterisiert wurde; eine inhaltliche, die mit der Harmonie im ästhetischen Gegenstand identisch war und von Herder mit dem Ausdruck »Eins im Vielen« bezeichnet wurde. Beide Arten der Vollkommenheit konnten wieder in zwei unterschiedenen Erscheinungsformen auftreten: das funktionelle »mit Einem viel« konnte entweder von einer Empfindungsvielheit gelten, die sich mühelos, mit Einem Schlage dem wahrnehmenden Subjekte offenbart; oder aber: es konnte das »Eine« auf die Einfachheit der sich darbietenden Empfindungen gehen, und das »Viele« in der durch sie angeregten Gedankenfülle bestehen. Auf der anderen Seite zeigte auch die inhaltliche Vollkommenheit ein doppeltes Antlitz, je nachdem die ästhetische Harmonie eine bloße Hingabe oder eine Erhebung des menschlichen Bewußtseins erforderte. — Diese verschiedenen Erscheinungsformen der Vollkommenheit werden nun von Herder so kombiniert, daß jeder der beiden inhaltlichen Harmonien eine der beiden funktionellen Lebenssteigerungen entspricht. Die Lehre vom Schönen und vom Erhabenen sind über dieser Grundlage entstanden.

Das Schöne charakterisiert sich durch eine inhaltliche Vollkommenheit, die das Niveau des menschlichen wahrnehmenden Bewußtseins nicht übersteigt; mit der es sich bloß verschmelzen darf, um ästhetisch zu genießen. Dem Schönen entspricht es zugleich, mit der Fülle einer bunten Mannigfaltigkeit von Empfindungen auf einmal dem wahrnehmenden Bewußtsein sich anzutragen und ihm das »Viele« »mit Einem«, als ein reines Geschenk zu übermitteln. — Anders das ernste Erhabene: seine inhaltliche Vollkommenheit ist von der hohen durchgeistigten Art, zu der wir uns erst erheben müssen, wenn wir sie verstehen wollen. Ihm kommt auch die innerlichere und tiefsinnigere Auffassung der funktionellen Vollkommenheit zu, als eines rein geistigen

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 261.

Prozesses, der den ästhetischen Reichtum aus der Einfachheit der gegebenen Empfindungen sich selber herausarbeitet.

Fragt man nach der Begründung dieser von Herder vollzogenen Kombinationen, so gibt die Kalligone keine ausdrückliche Erklärung, die mit baren Worten die Notwendigkeit der geschilderten Zusammenknüpfung darlegte. Doch läßt sich aus gelegentlichen Bemerkungen folgendes entnehmen. Beim Schönen bedürfen inhaltliche Vollkommenheit und Darbietung mannigfaltiger Empfindungen einander zu gegenseitiger Ergänzung. Letztere würde keine ästhetische Lust erwecken ohne inhaltliche Einheit der Mannigfaltigkeit. Erstere als Ausdruck oft nur niederen Wohlseins würde die Aufmerksamkeit nicht auf sich lenken, wenn nicht die Vielheit des Mannigfaltigen unterhaltend dazu träte. — Anders das Erhabene: hier bedarf Funktion und Inhalt nicht einander zu gegenseitiger Ergänzung. Jedes ist für sich bedeutend genug. Trotzdem sind beide eng miteinander verknüpft. Inhaltliche und funktionelle Vollkommenheit sind im Erhabenen sogar miteinander verwandt!

Wir haben die Unterscheidung zwischen derjenigen Vollkommenheit, zu der wir uns herablassen, und derjenigen, zu der wir uns erheben, eine inhaltliche genannt. Mit Recht. Sie gründet sich auf eine von unserem genießenden Ich durchaus unabhängige, dem ästhetischen Gegenstande als solchem zukommende Seelenverfassung, die auf der einen Seite nur vegetativ und animalisch ist, auf der anderen Seite menschlich und geistig. — Dennoch kann diese Unterscheidung auch funktionell genannt werden. Sie bekommt einen funktionellen Charakter durch ihre Beziehung auf unser parteiisches Bewußtsein. Wir fühlen uns durch die menschlich geistige Vollkommenheit erhoben, durch die vegetativ animalische nicht. An diese letztere Tatsache heftet sich die tiefere Bedeutung, die Herder seiner Formel »mit Einem viel« gibt. Die Vielheit des Gedankengehalts, die er im Auge hat, ist nicht quantitativer Art. Sie bezeichnet nicht die Anzahl sondern den Wert der Vorstellungen, die mir beim Anblick des Erhabenen vor die Seele treten. Sie bedeutet keinen numerischen sondern einen qualitativen Reichtum. Ein solcher Reichtum ist das Erhabene: eine solche »Vielheit« das höchste Geistige, das mit dem ästhetischen Objekte als mit dem »Einen« sich dem Bewußtsein darbietet und es erhebt. — Dieselbe Vollkommenheit des Erhabenen, die, an sich betrachtet, inhaltlicher Natur ist,

spielt in ihrem Verhältnis zum genießenden Subjekt die Rolle einer funktionellen Vollkommenheit.

Herder pflegt bei den Erörterungen über das Schöne die Formel der inhaltlichen Vollkommenheit »in Vielem Eins« zu betonen. In der Theorie des Erhabenen betont er umgekehrt das funktionelle »mit Einem viel«. Das darf nicht mißverstanden werden. Herders Ästhetik ist im Grunde für das Erhabene ebenso Inhaltsästhetik, wie sie es für das Schöne ist. Beide Arten des ästhetischen Genusses kommen auf dieselbe Weise: durch Einfühlung in den vollkommenen Gegenstand zustande. »Nicht Gegensätze sind das Erhabne und Schöne, sondern Stamm und Aeste Eines Baums; sein Gipfel ist das erhabenste Schöne.«[1]) Zu dieser Tatsache steht die Hervorhebung des »mit Einem viel« im Erhabenen nicht im Widerspruch; sie ergibt sich vielmehr als unmittelbare Folge. Eben weil die verschiedenartigen Phänomene des ästhetischen Gefühlslebens für Herder in der tiefsten Wurzel miteinander zusammenhängen, so bedarf es zur Charakteristik des Erhabenheitsgefühles als solchen nur der Markierung des Unterschiedes, der es vor dem nicht-erhabenen Schönen auszeichnet. Dieser Unterschied besteht in der geistigen Erhebung des ästhetisch Genießenden, d. h. in der vertieften Gestaltung der funktionellen Vollkommenheit.

Das Verhältnis des Erhabenen zum Schönen ist für Herder ein ähnliches wie das Verhältnis des niederen Angenehmen zum höheren. Es kommt darauf an, beides gegeneinander abzugrenzen. Ebensowenig wie Herder das höhere Angenehme vom niederen absolut getrennt wissen wollte, ebensowenig das höhere Schöne d. h. das Erhabene vom gewöhnlichen Schönen. So gewiß er aber auch das höhere und niedere Angenehme nicht identifiziert wissen wollte, so gewiß auch nicht das Erhabene und das Schöne.

Die Gegenstände, welche für Herder im ästhetischen Sinne erhaben sind, bilden zwei voneinander zu sondernde Gruppen. Man könnte sie im Hinblick auf die verschiedenen Objekte das Erhabene der Natur und das Erhabene der Menschlichkeit nennen. Man würde sich jedoch auch nicht zu weit von der Meinung Herders entfernen, wenn man sie im Hinblick auf das wahrnehmende Subjekt als das Erhabene des Verstandes und als das Erhabene des Sittlichen bezeichnete.

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 40.

Erhaben ist in der Kalligone dasjenige, was den Menschen als Menschen erhebt. Das Ideal des Menschentums ruht aber nicht in den Massen. Es ruht vielmehr in den Äußerungen des Geistes. Daher ist das, was Herder in der Natur als erhaben bezeichnet, verschieden von dem, was man gemeinhin so zu bezeichnen pflegt. Nicht die Berge, die großzügigen Formen der Ebene, nicht die riesenhafte Fläche des Meeres ist ihm erhaben; sondern das wirksame, tausendfach sich komplizierende, in scheinbarer Disharmonie staunenswert harmonisch zusammenarbeitende, unerschöpfliche geistreiche Weben des Naturgeschehens.

Diese Fixierung der Erhabenheitsnorm ist in der bereits angedeuteten Richtung für die Ästhetik der Kalligone charakteristisch. Es handelte sich für Herder darum, dasjenige in der Natur auszuzeichnen, was den höchsten menschlichen Funktionen der Art nach gleichkam und sie dem Grade nach überbot. Diesen Dienst konnte die Erhabenheit der Höhen und der Flächen nicht leisten. Bloße körperliche Größe kann den, der zu geistigen Aufgaben bestimmt ist, nicht erheben. Sie soll ihn nicht einmal erheben. Sie soll ihm wenigstens nicht das Gefühl eines höheren Wertes verleihen. — Das Erhabene der Natur liegt an einer ganz anderen Stelle. Es liegt da, wo dieselbe nach Prinzipien wirkt, die spezifisch menschliche sind: nach Prinzipien der Intelligenz. Eine solche Intelligenz tut sich kund in dem harmonischen Zusammenarbeiten der Naturgeschöpfe und der Naturgesetze. Mikrokosmos und Makrokosmos erscheinen als unendlich scharfsinnig zusammengesetzte Maschinen. Die Absichten und Geheimnisse ihres Ingenieurs auch nur annähernd nachzudenken, erhebt den Menschen weit über das alltägliche Menschendasein hinaus und gibt ihm das ahnungsvolle Gefühl einer ästhetischen Vereinigung mit dem Naturgotte. Dieser, ein Geist dem unsrigen gleich, scheint harmonisch schaffend und wirkend die Welt zu durchwalten. Wir fühlen ihm nach und denken uns selbst von göttlicher Art, Welt ordnend, mit Gottesgedanken. »Was ist Erhabner, was ist Schöner als dieser mit seiner Kraft und seinen Gedanken alles erfüllende, ewigschaffende Geist, Er die thätige Regel alles Erhabnen und Schönen, das Universum.« [1]) Mit ihm eins zu werden über uns selbst hinauswachsend: das ist Erhabenheit der Natur.

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 233.

Herder wendet auf das Erhabene der Natur den Ausdruck an, daß an das Unermessene Maß angelegt sei. Diese geistvolle Paradoxie, die eine besondere Erscheinungsform des funktionellen »mit Einem viel« darstellt, enthält eine negative und eine positive Komponente. Herders Lehre vom Erhabenen der Natur lehnt einerseits den Gedanken des Unendlichen als ästhetischen Gegenstandes ab, bringt ihn aber andrerseits doch mit dem Erhabenen der Natur in Zusammenhang.

Herders Ablehnung des Unendlichen in der Natur war aus der Polemik gegen Kant hervorgewachsen. Hatte dieser von der Idee des Unendlichen gesprochen, so wandte sich die Kalligone gegen die ästhetische Vorstellung des Unendlichen. Mit Recht: das Unendliche als Vorstellung ist unästhetisch. Es ist als Vollendung unmöglich und als Versuch unerfreulich. Das Unendliche denken zu wollen, verursacht »ein wüstes Haupt«. Sich selbst ästhetisch mit dem Unendlichen zu verschmelzen, macht das menschliche Gefühl schwindeln. Denn des Menschen Wesen ist Maß. Das Unendliche aber bedeutet Maßlosigkeit, Maßlosigkeit im äußersten Sinne des Wortes. Selbst der Gedanke eines Wo, einer Stelle im Raume, ist dem, der sich ästhetisch als Unendlichkeit denkt, versagt. »Das Grenzen- und Maaslose Leere, in dem wir selbst keinen Punkt haben, (denn mit ihm würde sogleich Maas des Umfanges zu uns) ist ein leerer Traum, ein Bodenloser Abgrund.« [1])

Im Gegensatz zu einer Ästhetik des Unermessenen gibt Herder dem Naturerhabenen in der Kalligone das Prädikat, daß an das Unermessene Maß angelegt sei. Was wollte er mit dieser Formel sagen? Er wollte damit sagen, daß das, was wir seinem Umfange nach weder ermessen können noch ermessen wollen, daß das göttliche Wirken in der Natur sich durch eine für unser Menschengehirn faßliche und nachfühlbare beschränkte Erscheinung kundgibt. Er wollte damit sagen, daß sich das Weltganze im Gegenstande individualisiere. Er wollte aber natürlich nicht sagen, daß wir in dieser Individualisierung das Weltganze auch seinem Umfang nach wahrnähmen oder doch irgendwie hinzudächten. Herders Formel, daß im Erhabenen der Natur an das Unermessene Maß angelegt sei, will nicht etwa eine Hintertüre öffnen, um die soeben herausgetriebene Unendlichkeit

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 259 f.

wieder hineinschlüpfen zu lassen. Vielmehr ist die Bezeichnung das »Unermessene« wörtlich, d. h. im negativen Sinne zu verstehen. Das Weltganze als Ganzes bleibt uns verschlossen, auch da, wo wir des erhabenen Gegenstandes ästhetisch inne werden. Trotzdem ist uns dieser Gegenstand eine Offenbarung des Weltganzen; er zeigt uns seine Wirkungsweise. Was uns sonst fremd geblieben wäre, der Naturgott tritt uns durch die Ästhetik nahe. Freilich nur in seiner Qualität und nicht in seiner Quantität. Aber eben die Qualität ist es ja, die in Herders Ästhetik wichtig wird. Die bloße Quantität hat für ihn keinen Wert. Wenn also auch der erhabene Gegenstand uns nicht die Pforten zu öffnen vermag, die dem Menschengeschlechte ein für alle Mal verriegelt sind, so bietet er uns doch »mit Einem viel«: er legt an das Unermessene Maß an. —

Neben der Erhabenheit der Natur als dem Triumph des Verstandes steht die Erhabenheit der Humanität als Triumph der Moral. Wenn sich im Wirken der Natur die höchste Weisheit kundgibt, so gibt sich die höchste Sittlichkeit im Wirken der Menschheit kund. Erhaben ist diejenige Erscheinungsform des Sittlichen, die uns das menschliche Wesen in seiner Reinheit zeigt. Das sittliche Genie ist erhaben. Es erhebt sich über die Daseinsweise des Alltagsmenschen und verwirklicht in sich das, was diesem als vages und unerreichtes Ideal vorschwebt. Die ästhetische Vereinigung des wahrnehmenden Bewußtseins mit dem sittlich erhabenen Wesen wird daher ebenso als geistige Erhöhung gefühlt wie die Vereinigung mit dem Naturgotte. Der Anblick sittlicher Reinheit verleiht dem Menschen ein Bewußtsein seiner eigentümlichen Würde und des Ziels einer ihm erreichbaren höchsten Menschlichkeit.

Auch für das Erhabene der Sittlichkeit hat Herder den Ausdruck, daß an das Unermessene Maß angelegt sei. Auch hier bedeutet dieser Ausdruck eine Widerspiegelung des funktionellen »mit Einem viel«. Auch hier enthält er zwei Komponenten: eine negative und eine positive.

Die Polemik gegen das Erhabene einer räumlichen Unendlichkeit erhält zum Seitenstück eine Polemik gegen das Erhabene übermenschlicher Heiligkeit. Auch hier richtet sich die Polemik gegen Kant, und erst diese Beziehung ist es, die den Ausführungen der Kalligone ihren tiefern Sinn verleiht. — Wie so oft, so hat Herder auch hier durch Übertreibung Kant Unrecht getan und

die Klarheit seiner eigenen These geschädigt. Weder Kant noch sonst irgend jemand hatte von übermenschlicher Heiligkeit gesprochen. Will man den Sinn der Herderschen Erörterung würdigen, so muß man den wahren Gegensatz, der zwischen Herder und Kant in der Ethik bestand, ins Auge fassen. Kants Lehre vom kategorischen Imperativ beruhte auf dem Gedanken einer absoluten Zwiespältigkeit zwischen den Neigungen des wünschenden und den Geboten des sollenden Menschen. Herders Lehre vom Ideale der Humanität beruhte auf dem entgegengesetzten Gedanken eines Hinstrebens unserer natürlichen Anlagen und Wünsche zu dem dem Menschen gesetzten Ziele. Erst von hier aus versteht sich der Sinn der Herderschen These. Er wollte durch Ablehnung einer wider die menschlichen Neigungen streitenden Sittlichkeit seine Meinung vom Sittlich-Erhabenen als von einem dem Menschen wahrhaft natürlichen Gefühle beleuchten. Die widernatürliche Sittlichkeit, welche Kant fordert, erschien ihm als übernatürliche. Ganz Unrecht hatte er nicht. Kants Ethik betrachtet die sittliche Handlung in der Tat als die Einwirkung einer übernatürlichen Welt auf die natürliche. Aber wohl gemerkt, der Mensch als moralisches Wesen gehört eben zu dieser übernatürlichen Welt: er ist überempirisch. Er ist aber nicht übermenschlich. Wenn Herder von übermenschlicher Heiligkeit sprach, so ging er irre. Seine Polemik ist auf den Widerspruch gegen Kants überempirische Moral zu beschränken. Sie besagt dann, daß die Idee des sittlich Erhabenen an den Menschen keine anderen Ansprüche stelle als die, welche seiner menschlichen Natur als einem einheitlichen Ganzen gemäß sind.

Herder hatte mit dem Gedanken, daß das Erhabene nicht aus einem inneren Widerstreit, sondern aus der harmonischen Natur des Handelnden herausgeboren werden müsse: mit dieser Polemik gegen Kant hatte Herder nicht nur der eigenen Ethik, sondern ebenso der eigenen Ästhetik als solcher Genugtuung verschafft. Eine Disharmonie zwischen dem Sittengesetz und den Neigungen würde den Ansprüchen der Vollkommenheit, die an das Erhabene ebenso wie an das Schöne gestellt werden, nicht entsprechen. Das Prinzip des Zusammenstimmens des »Vielen« zum »Einen« will in der ästhetischen Ethik besagen, daß alle Winkel und Ecken des sittlich erhabenen Bewußtseins von der Einen Idee einer rein menschlich sittlichen

Persönlichkeit beherrscht sein, und daß jede einzelnene Tat als Ausfluß des ganzen, nicht aber des innerlich geteilten Menschen erscheinen müsse. Wenn Kant die Handlung aus Pflicht gegen die Neigung als das ethisch Erhabenste ansah, so schien Herder die Handlung aus Neigung zur Pflicht als das weit erhabenere.

Aus alledem bestimmt sich der positive Sinn, den Herders Formel, daß an das Unermessene Maß angelegt werde, im ethisch Erhabenen gewinnen kann. Der Begriff des Unermessenen ist hier ebenso, wie im Erhabenen der Natur, wörtlich, im negativen Sinne zu nehmen. »Grundsätze, deren Ausführung wir für schwer oder für unmöglich hielten, wenn wir sie ohne Prunk und Affektation als herrschende Gesinnungen zu einer erhabnen Natur geworden, in ihrer ganzen stillen Kraft erblicken; sie überraschten, sie erniedrigten uns für den Augenblick, um uns eben damit auf immer über uns selbst zu erheben.«[1] »Grundsätze, deren Ausführung wir für schwer oder unmöglich hielten«: Herders Unermessenheit ist eine sittliche Unfähigkeit dessen, der des Erhabenen ästhetisch innewird. Eine sittliche Unfähigkeit natürlich nicht im Sinne einer moralischen Verworfenheit, sondern im Sinne eines nach sittlicher Gestaltung ringenden aber nicht zur Vollendung gelangenden Charakters. Dieser Charakter, der dem Menschen des Alltags stets mehr oder minder anhaftet, fühlt sich im Erhabenen der Sittlichkeit ästhetisch erhoben. An das, was er selbst nicht zu ermessen vermochte, hat das sittliche Genie des Künstlers Maß angelegt. Das scheinbar Unerreichbare ergibt sich aus der reinen Natur des Handelnden von selbst in ungeahnter Einfalt. In dem erhabenen Charakter bietet sich »mit Einem viel«: an das Unermessene wird Maß angelegt.

Herders Theorie des Erhabenen, zumal des Erhabenen der Natur, weicht beträchtlich von den analogen Abschnitten in den sonst geläufigen Darstellungen der Ästhetik ab. Der Vorwurf des Gezwungenen und Unnatürlichen, den man gegen seine Erörterungen erhoben hat, liegt hier in der Tat nahe. Herder selbst fühlte wohl, wie weit er sich mit seiner Meinung von der üblichen Anwendung des Wortes »Erhabenheit« entfernte. Eben deshalb fügte er seiner Ästhetik eine ausführliche theoretische

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 276 f.

Erörterung ein, welche den neuen Begriff des Erhabenen rechtfertigen sollte.

Den Ausgangspunkt bildet für Herder der Sprachgebrauch. Was soll mit dem Worte »Erhaben« gesagt sein? Etwas ähnliches wie mit dem Worte »Hoch«. Das Hohe ist eine einfachere Form des Erhabenen. Das Gefühl aber, das wir dem Hohen zollen, ist »Hochachtung«. Schon die Bedeutung dieses Wortes sagt uns, daß uns das Hohe ein Ausdruck des Wertvollen ist. Herder fragt nach dem Grunde dieser Wertschätzung. Die Antwort ergibt sich ihm aus einer Betrachtung der Körperwelt. »Was hoch ist, wird weit gesehen; von einer Höhe siehet man weit umher, man siehet vieles unter sich niedrig.«[1]) »Unsre Höhe, der Sitz unsrer edelsten Vermögen ist das Haupt.« »Das Schwere, Gemischte, Träge sinkt und liegt; das Geistige, Leichte, Kräftige steigt empor, so daß oben Licht und Reinheit herrschen, wenn Dunkel das Niedrige deckt und in ihm das Unreine, Schwere sich sammlet.« »Die Höhe, rein und mächtig, blickt weit umher, alles Niedere umfassend, erleuchtend, befruchtend, segnend.«[2]) Das Himmelsgewölbe ist uns ein Bild des Vortrefflichen, Göttlichen, Seligen. — »Dies uns angebohrne Hemisphär der Welt tragen wir in die menschliche Seele. Was in ihr hell und rein, vielumfassend und stillwohlthätig ist, halten wir von himmlischer Art, heben es in die Region des Lichts und der Gestirne, als hochwandelnder, mächtigwirkender, segnender Kräfte.«[3])

Das Hohe kann zum Erhabenen werden. Es wird zum Erhabenen durch eine Beziehung zu dem, was unter ihm steht. Das Hohe ist erhaben über das Niedrige. Auch über den tieferen Sinn des Wortes »erhaben« gibt uns der Sprachgebrauch eine Auskunft. Es verbirgt sich der Gedanke des Hebens in diesem Worte. »Erhoben ist, was durch eigne oder fremde Kräfte emporstieg; unserm Gefühl nach geschieht ohne Mühe kein Heben. Die Sprache abstrahirt von dieser Mühe des Hebens, wenn sie das, was in der höhern Region seiner Natur nach ist, erhaben nennt, ob dies Wort gleich eigentlich nicht den Ort, sondern die Form bezeichnet. Eine erhabne Form gehet aus einer Fläche hervor; so wie eine hohe Gestalt in sich selbst ein Höhenmaas träget.«[4]) Herder will mit diesen Worten zum Ausdruck bringen,

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 261. [2]) Ebd. S. 262 f. [3]) Ebd. S. 263.
[4]) Ebd. S. 261.

daß im Erhabenen stets der Gedanke des Niedrigen waltet, aus dem der Gegenstand zum Höheren emporstieg. Gleichzeitig deutet er an, daß der Vorgang des Hebens selbst nicht notwendig hinzugedacht werde. Es kommt jedoch darauf an, daß das Bewußtsein einer Entfernung vom Niedrigeren in dem Begriff des Erhabenen mitspielt. Das Erhabene trägt seine Würde gewissermaßen zur Schau.

Hieraus ergibt sich der Bedeutungsgehalt, den der Begriff der Erhabenheit in der Ästhetik gewinnt. Erhabene Gefühle! »Was sagen nun aber erhabne Gefühle? was will das Gefühl des Erhabnen? Erhabne Gefühle können keine andre seyn, als die sich wirklich erhaben, d. i. vom Niedrigen entfernt, in einer Höhe fühlen. Sie stehen nicht drunten und krümmen sich hinauf: sie fühlen sich droben. Ein Gefühl des Erhabnen, oder am Erhabnen kann nichts als die Empfindung seiner Höhe und Vortreflichkeit seyn, mit einem Maas zu sich selbst, vielleicht auch mit Sehnsucht zu ihm zu gelangen, gewiß aber mit der Hochachtung, die dem Erhabnen gebühret.«[1]) Das Erhabene, das der Gegenstand als solcher in sich bergen mag, erhält seine Bestätigung für die Ästhetik erst durch das Erhabenheitserlebnis im Bewußtsein des Wahrnehmenden, der sich auf der Höhe, erhoben über das Niedrige fühlt.

Von dem Gedanken eines Erhobenseins über das Niedrige nimmt Herders ästhetische Erhabenheitstheorie ihren Ausgang. Ihr Maßstab ist das Subjekt, welches das Gefühl des Erhabenen innewird; nicht das Objekt, welches jenes Gefühl zu erregen vermag. Erhaben ist dasjenige Erlebnis, durch welches der Mensch sich über sich selbst erhoben sieht. In der Ästhetik bedarf das Erhabene also einer Vollkommenheit, die dem Menschen ein Bewußtsein seiner höchsten Würde in sympathischem Mitgefühl verleiht; ein Bewußtsein seiner höchsten Würde im Gegensatz zu dem, was hinter dieser höchsten Würde zurückgeblieben ist. Die Fundierung der Herderschen Erhabenheitstheorie im Bewußtsein des Wahrnehmenden ist wichtig. Die Gründe, die Herder dazu bestimmen, das Prädikat der Erhabenheit auf die höchste Intelligenz und die höchste Humanität zu beschränken, diese Gründe gewinnen dadurch eine schärfere Beleuchtung. Es kann nun nicht mehr wundernehmen, daß

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 261.

sich die Theorie Herders von den Theorien anderer unterscheidet: sie wendet eine neue Methode an. Sie bedient sich nicht einer induktiven Zusammenstellung alles dessen, was erhaben genannt wird; sondern sie geht von der Bedeutungsintention aus, die in dem Prädikat der Erhabenheit steckt. Sie fragt: was wollen wir damit sagen, wenn wir von dem ästhetischen Erlebnis des Erhabenen sprechen? Was will dieses Erlebnis selbst besagen? Es will, meint Herder, besagen, daß wir erhoben werden. Alles, was den Menschen erhebt, kann als erhaben gelten. Alles andere nicht. Den Menschen erhebt aber nur das rein Menschliche: Intelligenz und Moral. Das rein Menschliche sollte ihn wenigstens nur erheben.

Die Kalligone setzt sich mit den im Umlauf gewöhnlichen Anwendungen des Erhabenheitsprädikats auseinander, soweit dieselben nicht mit der angegebenen Norm übereinstimmen. Sie zeigt an einer Überfülle von Beispielen, daß fälschliche Erhabenheiten dazu berufen sind, sich in wahre Erhabenheiten zu verwandeln. Die Vorstellung des ungeordneten Chaos, der nur die rohen Kräfte kennende Krieg aller gegen alle, das schrecklich-großartige Heroentum der Urzeit mochten dem unentwickelten Menschen der Vergangenheit, der seine menschliche Bestimmung noch nicht kannte, erhaben dünken. Der Mensch der Gegenwart hat andere Ideale. Ihm erscheint die heilige Ordnung im Kosmos, Vernunft und Billigkeit im Staate, Wohltat und Sittlichkeit im menschlichen Charakter allein erhaben. »Die Zeit des roh-Erhabnen ward eine Zeit des sittlich-Schönen.« [1])

Die Frage nach dem Begriff der wahren Erhabenheit ist für Herder eine Frage der Kultur. Die Kultur strebt der Entwicklung reiner Menschlichkeit zu. Je klarer sich das Bewußtsein dieses Zieles entwickelt, desto geläuterter wird unsere Beurteilung der erhabenen Gegenstände. Man kann in dieser Hinsicht von einer doppelten Relativität der Herderschen Erhabenheitstheorie reden. Je nach der Kulturhöhe des Menschen, je nach dem geistigen Durchschnittsniveau seines Bewußstseins wandeln sich die Objekte, die ihm erhaben erscheinen; wandeln sich andrerseits die Gefühle, die sein Inneres zu erheben vermögen.

Objekt und Subjekt des Erhabenen ist bei Herder der Entwicklung unterworfen. Aber das Objekt in anderer Weise als

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 231.

das Subjekt. Man darf sagen, daß die in der Kalligone fixierten Objekte ästhetischer Erhabenheit: die höchste Naturintelligenz und die reinste Menschlichkeit für Herder ein für allemal feststehen. Intelligenz und Moralität sind eben die Ziele, auf welche die Entwicklung der Menschheit lossteuert. Bevor diese Ziele erkannt waren, wechselten die als erhaben betrachteten Objekte. Nun, da man das Ziel vor sich sieht, ist mit eben diesem Ziel auch das dauernd Erhabene festgelegt. — Anders das Erhabenheitsgefühl im Subjekt. Unsere Sittlichkeit, vor allem aber unsere Intelligenz und unser Wissen ist noch weit zurück. Jeder Fortschritt unseres menschlichen Charakters wie jeder wissenschaftliche Fortschritt läßt in uns das Gefühl des Erhabenen erstehen. Wir fühlen uns erhaben über die Stufe, auf der wir vor dem Fortschritt standen. Aber indem wir uns erhoben fühlen, eröffnet sich uns schon ein neuer sittlicher, ein neuer wissenschaftlicher Horizont, der unser ästhetisches Erkennen und Erleben beeinflußt. »Immer rückt ferner die Grenze und bleibt doch vor uns.

> So breitet stolz die königlichen Flügel
> Der Adler im Entschluß, der ihn zur Sonne führt,
> Gleich Segeln aus. Von ihr allein gerührt,
> Sieht er, je mehr er steigt, die immer tiefern Hügel,
> Ein immer tiefres Thal, ein immer tiefres Meer,
> Ein immer höh'res Sonnenheer « [1])

Wir sind am Schlusse unserer Betrachtungen über die allgemeinen Grundlagen der Kalligone. Wenn wir den Geist derselben durch eine charakteristische Formel kennzeichnen wollen, so scheinen mir zwei Momente von besonderer Wichtigkeit zu sein: Herders Ästhetik läßt dem Gedanken einer ästhetischen Entwicklung und Erziehung des Menschen freien Raum, indem er das Schönheits-Erlebnis auf eine psychologisch-wandelbare Grundlage stellt. Andrerseits legt er das Ziel dieser Entwickelung und die Norm der Erziehung fest, indem er die ästhetische Lust an dem Begriffe der Vollkommenheit orientiert und sie in Zusammenhang bringt mit der Bedeutung des Menschenlebens überhaupt.

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 281. Zitat Herders aus den „Gräbern" Fr. Carl Casimir von Creuz, „Oden und andere Gedichte". Neue u. verm. Aufl. Frankfurt a. M. 1769, II, S. 89, (nach Suphan.)

Daß dies beides und zumal das letztere das Zentrum seiner Ästhetik ist, hat Herder mehr als einmal ausdrücklich hervorgehoben. Um so befremdender ist es, daß von den Kritikern der Kalligone die Bedeutung ihrer psychologischen Grundlage in Verbindung mit ihrer normativen Richtung kaum je gestreift, geschweige denn als beherrschender Gesichtspunkt gewürdigt worden ist.

Das ästhetische Erleben ist für Herder der Möglichkeit eines Wandels unterworfen. Das zeigte sich vielleicht am deutlichsten in den Ausführungen, denen wir zuletzt unsere Aufmerksamkeit schenkten. Das Gefühl des Erhabenen ist abhängig von der jeweiligen menschlichen Bewußtseinsstufe. Aber auch das Gefühl des Schönen ist einer Entwicklung unterworfen. Unser Schönheitsurteil wandelt sich je nach dem Verständnis, mit dem wir dem Gegenstande gegenüberzutreten vermögen. Der Kenner urteilt anders, er urteilt vollkommener als der Laie. Herder stellt die Forderung, daß wir uns alle zu Kennern im ästhetischen Genuß entwickeln sollen. Das intime Verstehen des Gegenstandes, so wie er in Wahrheit beschaffen ist, erscheint ihm als ein Ziel, dem die ästhetische Bildung der Menschheit zustrebt.

Daraus erhellt die Wichtigkeit, welche dem ästhetischen Begriff in Herders Ästhetik zukommt. Auch ihn hat man noch keineswegs hinreichend anerkannt. Weil das Wort »Begriff« in den positiv ästhetischen Ausführungen Herders verhältnismäßig selten vorkommt, so hat man gemeint, Herders ästhetische Begriffslehre als rein theoretische Darlegung abfertigen zu können: öfter nach kantischem Maßstabe tadelnd, als lobend. Nützlicher und für das Verständnis der Kalligone fruchtbarer wäre es gewesen, die Tragweite der Herderschen Begriffslehre in den Ausführungen der speziellen Ästhetik nachzuprüfen. Es hätte sich dann vielleicht ergeben, daß die Kalligone keine gewöhnliche von polemischen Tiraden durchzogene und im Grunde oberflächliche Beschreibung schöner Gegenstände ist; sie hätte sich als ein genial erdachtes ästhetisches System ergeben, dessen Grundlagen des Nachdenkens wert sind. — Herders Lehre vom ästhetischen Begriff, so wie er sie durchgeführt hat, enthält nichts Geringeres als eine in hohem Grade beachtenswerte läuternde Reform des Assoziationsprinzips in der Ästhetik. Sie behauptet, daß die Assoziationen, die im ästhetischen Urteil

wirksam sind, sich an der Beschaffenheit, die dem Gegenstande in Wahrheit zukommt, zu orientieren haben.

Neben der methodischen Normierung der Herderschen Ästhetik durch den ästhetischen »Begriff« besteht eine inhaltliche Normierung. Auch diese Eigentümlichkeit der Kalligone ist für das Verständnis derselben unerläßlich. Ihre Vernachlässigung hat eine richtige Würdigung dessen, was Herder hatte leisten wollen, immer wieder geschädigt und gehindert. Herders Kalligone will nicht eine bloße Beschreibung dessen leisten, was in den ästhetischen Erlebnissen der Menschheit tatsächlich geschieht; sondern sie will zeigen, was in diesen Erlebnissen ihrer Natur nach geschehen sollte. Sie will auch inhaltlich die Ziele angeben, auf welche die ästhetische Entwicklung des Menschengeschlechts zusteuert. Sie will eine Reform des Geschmacks anbahnen. Alle die Ausführungen über die Daseinserhöhung im Angenehmen, über die Entwicklung der ästhetischen Begriffe, über das Vollkommene, über das Erhabene, sowie die späteren Erörterungen vom Ideal, vom Begriff der Bildung, von der Kunst des Menschen an sich selbst: alle diese Ausführungen werden ihres Sinnes entkleidet, sobald man den inhaltlich normativen Charakter der Herderschen Ästhetik aus dem Auge verliert.

Die Norm, an der Herder seine Ästhetik inhaltlich orientiert, ist eine doppelte. Sie gibt sich in dem objektiven und in dem subjektiven Begriff der Vollkommenheit kund. Dieser Doppelbegriff erschien Herder als ein besonders glücklicher Maßstab für die Wertung des ästhetischen Erlebens. Denn, wenn das ästhetische Erlebnis dem Gegenstande in dem belobigenden Prädikat der Schönheit eine Art von Vollkommerheit zuspricht, so spricht andrerseits der das Schöne mit Lust Erlebende eben durch das Gefühl der Lust auch sich selber eine Art von Vollkommenheit zu. Der Maßstab der Vollkommenheit ist der Eigenart des ästhetischen Erlebnisses selbst entnommen.

Herder ist der Meinung, daß die ästhetische Aussage, die einen Gegenstand als schön bezeichne, ihn eben damit als einen irgendwie in sich selbst und objektiv vollkommenen anerkenne. Nun aber stellte sich in der Lehre vom ästhetischen Begriffe die Forderung, daß die Aussage unseres Erlebnisses mit der wahren Beschaffenheit des Gegenstandes übereinstimmen solle. So kann das ideale ästhetische Erlebnis, auf das die normative Richtung der Ästhetik abzielt, nur darin bestehn, daß der Gegenstand, der

uns als ästhetisch erscheint, auch in Wirklichkeit vollkommen ist. Herder fordert für den ästhetischen Genuß ein Objekt, das desselben würdig ist. Er war damit im Rechte. Wenige unbedeutende Fälle ausgenommen, vertieft und reinigt sich das Schönheitserlebnis als solches durch die Klarheit des fühlenden Bewußtseins, die durch eine intime Kenntnis vom Wesen des schönen Objekts gewährleistet wird, und die verhindert, daß wir die Gegenstände als schön belobigen, die wir in Wahrheit als unvollkommen verurteilen müßten.

Neben der Bedeutung für das wahrgenommene Objekt hat die Forderung der Vollkommenheit eine wichtige Beziehung zum wahrnehmenden Subjekt. Die Klarheit, die das ästhetische Erlebnis als ästhetisches vertieft, bereichert zugleich das menschliche Fühlen als rein menschliches. Darauf beruht die Norm der subjektiven Vollkommenheit, die Herder seiner Ästhetik gibt.

Herder geht davon aus, daß die teleologische Bedeutung des Angenehmen darin besteht, dem Menschen anzuzeigen, was ihm heilsam ist. Lustgefühle, die diese Bedingung nicht erfüllen, bedeuten eine Entgleisung der Natur. Das gilt vom Geistigen ebenso, wie es vom Animalisch-Körperlichen gilt. Nun aber auf dem Gebiet des Geistigen, als dem Gebiete, dem die ästhetischen Erlebnisse als Lustzustände angehören, ist dem Menschen allein die Wahrheit heilsam; das Unwahre ist ihm schädlich. Das Wahre, das Gute und das Schöne bilden bei Herder nicht drei abgesonderte, miteinander unvermengbare Domänen wie etwa in der kantischen Weltanschauung; sondern sie hängen miteinander zusammen als verschiedene Seiten derselben Sache.

Herders Idealismus in der Ästhetik wie in der Ethik steht auf realistischer Grundlage. Im Schönen wird wie im Sittlichen die Leitung des Verstandes zur Norm gemacht. Unser Fühlen muß wie unser Wollen mit unserem Wissen im Einklang stehn. Das letztere hat über die beiden ersteren die Suprematie. Das Gefühl als solches wie der Wille als solcher ist wandelbar zum Guten, zum Schlechten, zum Indifferenten. Es fehlt ihnen eine Norm, auf welche ihre Wandelbarkeit als auf ein Ziel lossteuert. Der Verstand und das Wissen hat eine Norm und hat ein Ziel. Er geht auf die Erkenntnis des Wirklichen. Seine Irrtümer werden durch gegenteilige Erfahrung bald widerlegt; seine Erfolge durch gleichartige Erfahrung bestätigt. Der Weg des Wahren ist sicher. Das Gute und Schöne

hat sich in Ermangelung einer eigenen Norm an das Wahre anzuschließen. Wir haben zu handeln gemäß den Umständen, die unser Verstand uns erkennen läßt; gemäß den Zielen, die er uns zeigt. Ebenso sollte durch den Verstand unsere Ästhetik geleitet sein. Wir dürfen mit dem Prädikate der Schönheit nicht dasjenige belobigen, was unser Verstand uns als unvollkommen erkennen läßt. Wir dürfen uns nicht selber belügen. Wohl aber verdient umgekehrt dasjenige unsere ästhetische Lust, was wir mit unserem Verstande, d. h. als in Wahrheit vollkommen erkannt haben.

In Herders Normierung der Ästhetik ist das Prinzip der Einheitlichkeit des Menschen als eines zur Humanität strebenden Wesens durchgeführt. Herder hat durch seine Betonung des Zusammengehens und des wechselseitigen Verwobenseins zwischen der Erkenntnis, dem Sittlichen und dem Innewerden des Schönen eine Tat vollbracht, die wir Deutschen nicht vergessen sollten. Wir sollten auch nicht vergessen, daß Herder mit der Vereinheitlichung des menschlichen Wesens ein heilsames Gegengewicht geschaffen hat zu der damals notwendigen, aber einseitigen Reform Kants. Dem großen Abgrenzungswerke Kants als dem Meisterstück des Scharfsinns steht das Einheitswerk Herders als das Meisterstück der genialen Konzeption ebenbürtig gegenüber. Ja, sollte es endlich einmal dahin kommen, daß der Ruf »zurück auf Kant« sich in der Philosophie zu einem »hinaus über Kant« verwandelt, so wird der Fortschrittsweg der meisten wohl über Herdersche Ideengänge führen müssen.

Die Ästhetik der Musik.

Wir haben gesehen, daß der Unterschied zwischen der niederen und der höheren Sinnlichkeit für Herder darin besteht, daß die erstere sich dem eigenen Ich zuwendet, die letztere den Gegenständen der Außenwelt. Soll dies stattfinden, so ergibt sich die Frage, wie denn das menschliche Bewußtsein die ihm an sich durchaus fremdartige Außenwelt in sich aufnehmen könne. Unmöglich offenbar, daß wir wirklich in die Gegenstände hineinsteigen. Unmöglich aber auch, daß die Gegenstände zu uns kommen. Eine Vermittlung muß stattfinden, die das Physische in Psychisches verwandelt; die dem Subjekt Kunde gibt vom Dasein des Objekts. Sie findet tatsächlich statt. Es sind die Empfindungsmassen des Schalls und des Lichts, die in den Bewußtseinszustand des Wahrnehmenden eindringen. Schall und Licht sind »weder Objekt noch Subjekt; sie stehen aber zwischen beiden, und erzählen Diesem, was an oder in Jenem vorginge, ihm harmonisch oder disharmonisch«.[1]) So führt Herder jene wichtigen Elemente der Ästhetik ein, die er unter dem Begriff des »Mediums« zusammenfaßt.

Wir haben es in der Musikästhetik nur mit dem Schall zu tun, und wir wenden uns zunächst zu einer Begründung der durch den Schall erregten Wirkung im Bewußtsein. Diese Wirkung scheint auf den ersten Blick in Verwandtschaft mit den Wirkungen in der gröberen Sinnlichkeit zu stehen. Denn Herder schildert uns, wie beim Klange der Musik eine tiefe Erregung innerhalb des eigenen Gefühlslebens stattfindet. Ja oft scheint es, als ob in dem Selbstgenuß der melodisch bewegten Empfindung das wesentlichste Moment der musikalischen Wirksamkeit bestehe. »Nicht „von außen werden die Empfindungen der Musik erzeugt“,

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 75.

sondern in uns, in uns; von außen kommt uns nur der all bewegende süße Klang, der, harmonisch und melodisch erregt, was seiner fähig ist, auch harmonisch und melodisch reget.«[1])

Was Herder mit dieser Betonung der subjektiven Gefühlswirkung in der Musik zum Ausdruck bringen wollte, kennen wir aus dem Vergleich zwischen Malerei und Tonkunst in seinen früheren Schriften. Die Größe der Tonkunst besteht in der Eindringlichkeit und Stärke der durch sie gewirkten seelischen Erregung. Hierin ist sie der Malerei als der kälteren Kunst überlegen. Ihr Nachteil aber besteht darin, daß sie sich eben mit dieser Stärke und Eindringlichkeit den höheren Bedürfnissen des gedankenhaften Verstandes zu entziehen droht und sich der niederen Sinnlichkeit nähert. Das früher genannte Göttergespräch zwischen Tonkunst und Malerei enthält eine merkwürdige Stelle, die bis zu dem Geständnis geht, daß oftmals und gar manchem die Musik überhaupt nur ein sinnlicher Genuß sei. —

Wie dem auch sein mag, in der Kalligone kann jedenfalls von einer ernstgemeinten Einschränkung der Tonkunst auf das gröbere Gefühlsleben keine Rede sein. Schon dadurch beweist die musikalische Lust eine Abstammung edlerer Art, daß sie sich nicht durch eine einzelne Empfindung erwecken läßt; wie etwa der einfache Geruch der Rose oder der süße Geschmack in der unteren Sinnlichkeit das Angenehme erzeugt. Vielmehr eine ganze Reihe von Empfindungen muß zusammentreten und diese müssen sich zu einer einheitlichen Kette verbinden, damit die Musik schön sei. Erst am Zusammenhang der Töne freut sich das Bewußtsein.

Herder hat aus diesem Grunde seine Aufmerksamkeit auf die Eigentümlichkeit des Zeitverlaufs im musikalischen Genuß gerichtet. Der Schall gibt uns »ein Gefühl der Dauer«, meint er, »und bei jedem wiederkommenden Ton einer neuen Dauer der Empfindung, mithin eine unzerreißbare Folge der Momente«.[2])

Das Zusammensein der Töne ist durch feste Regeln und Proportionen geordnet. Auf ihrer »Schwunglinie« fühlen wir uns »nach Verhältnissen, mithin angenehm bewegt, geschwungen«[3]). Daher darf nicht etwa planlos jeder Klang mit jedem anderen verkettet werden. Sie alle sind vielmehr nach Höhe und Tiefe bestimmt. So entsteht die feste Skala, nach der unser Ohr ge-

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 180. [2]) Ebd. S. 75. [3]) Ebd. S. 180.

bildet ist; der »Tonkreis, aus welchem und über welchen unser Ohr nicht hinaus kann«.[1]) Aber in diesem »Tonkreise«, welche Mannigfaltigkeit! »Die Saite hat nach Zahl und Verhältniß consone Punkte, zwischen welchen die Dissonanzen unerweckt liegen. Jene also, um in der Sprache der vollstimmigen Natur zu reden, sobald elastisch der Ton erklingt, erheben sich gleich- oder einstimmig zum Widerstande.... Mit jedem klingenden Ton tönt alles Gleichförmige mit; bis zu einer unerreichbaren Höhe und Tiefe tönen die Consonanzen nach- und zu einander.«[2]) So sind im »Tonkreise« »alle Töne und Gänge durch ein unauflösliches Band« dergestalt verknüpft, »daß mit Einem Ton uns alle gegeben sind, und in ihm nicht nur Melodie, sondern der Gang aller Melodien möglich wird, auf einer festbestimmten, höchstsichern Tonleiter.«[3])

So die Bewunderung der Kalligone für die harmonische Gesetzlichkeit, die in der unendlichen Fülle des Tonreichs die mannigfaltigsten Kombinationen, die feinste Nüancierung der Klänge in ihrem Zusammensein sowohl als in ihrer Aufeinanderfolge gestattet. Indessen hier muß einem Mißverständnisse vorgebeugt werden. Herder teilt keineswegs die Ansicht jener Zeitgenossen aus der Leibnizischen Schule, die den musikalischen Genuß in der Betrachtung der Tonverhältnisse aufgehen ließen, und zur Erklärung ein unbewußtes Zählen der Schallwellen durch die Seele behaupteten. Dem gegenüber will der Kalligone »das bloße Zählen der Verhältnisse, das Messen der Intervalle, als Erklärung des Wohlgefallens der Seele an der Musik« so wenig zu Sinn, daß sie vielmehr »durch diese Zahlmeisterei, wenn die Musik nichts anders wäre, auf immer von ihr abgeschreckt würde«.[4])

Die Lösung, die Herder der Frage gibt, ist für seinen allgemeinen ästhetischen Standpunkt charakteristisch; und sie ist um so interessanter, als sie in hervorragendem Maße modern erscheint. Herders Methode ist die Methode einer Analyse des Bewußtseins im Augenblick des ästhetischen Erlebens. Nun, in diesem Augenblick weiß das Bewußtsein nichts von Schallwellen, geschweige denn von den Verhältnissen ihrer Schwingungszahlen. Das Problem des Parallelismus zwischen den Proportionen der physischen Luftbewegung einerseits und unserem ästhetischen Wohlgefallen andererseits läßt sich also psychologisch gar nicht

---

1) a. a. O. Bd. XXII, S. 65. 2) Ebd. 3) Ebd. S. 70. 4) Ebd. S. 66.

erklären. Es ist physiologisch begründet. Die gesetzlich einander zugeordneten Schallwellen sind durch den Mechanismus unseres Gehörapparats schon in eine Harmonie von Tönen umgewandelt, wenn sie in das Bewußtsein eintreten. »Unser Bewußtseyn muß es uns sagen, ob unser Vergnügen an der Musik im Zählen und Rechnen bestehe, oder worin es liege? Bestünde es aber darin . . ., warum wollten wir nicht auch rechnen, wenn ohne Rechnen keine Musik Statt fände? Zumal wenn die Natur uns dies Rechnen so leicht gemacht hätte, daß wir nicht nur keiner Anstrengung, keines Zahlenschreibens dabei bedürften, sondern durch das bloße Empfangen dieser goldnen Münzen mit einem Reichthum von Empfindungen, wie mit Wellen der Freude übergossen würden.« [1]) »Nicht wir zählen und messen, sondern die Natur; das Chlavichord in uns spielt und zählet. Ist dies mangelhaft, hörten wir keine andern Gänge, keine reinern Töne, als Schälle und Klänge, so urtheilen wir nicht feiner, als wir empfinden.« [2])

Die Meinung der Vertreter einer Theorie vom unbewußten Zählen ging dahin, daß das Rohmaterial der Musikästhetik in den von der Seele aufgenommenen Luftschwingungen bestehe, während die Umarbeitung derselben in harmonische Töne als spontaner Akt das Ästhetische der Musik sei. — Hier liegt der springende Punkt für die Polemik Herders. Ihm sind die Töne als solche einfach gegebene und vom Bewußtsein hingenommene Empfindungen, die ihrer ästhetischen Verwertung erst harren. Sie bilden damit in demselben Sinne einen Ausgangspunkt für ihn, wie man die Aufnahme der bloßen Schallwellen, vor ihrer Verarbeitung zu Tönen, als den Ausgangspunkt für die Leibnizianer bezeichnen konnte. Herder fängt da an, wo jene aufhörten.

Deshalb sind nun aber die Betrachtungen der Kalligone über die Zusammenhänge und den Reichtum der Töne als solcher nicht etwa müßig. Vielmehr: sie bilden eine Vorbereitung, ja sie bilden eine Grundlegung für die eigentliche Musikästhetik.

Der Übergang liegt in der Tatsache der Klanggefühle. Die Musik erzeugt in uns nicht nur die Schallwahrnehmungen. Mit jeder Schallwahrnehmung vielmehr ist ein Gefühl verbunden; und dies Gefühl ist der eigentliche ästhetische Inhalt des musi-

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 66 f. [2]) Ebd. S. 70.

kalischen Genusses. Man errät nunmehr, weshalb die Betrachtung der Tongänge als solcher von ästhetischem Wert war: »das Leidenschaftliche in uns ... hebet sich und sinkt, es hüpft oder schleicht und schreitet langsam. Jetzt wird es andringend —, jetzt zurückweichend —, jetzt schwächer —, jetzt stärker gerührt; seine eigne Bewegung, sein Tritt verändert sich mit jeder Modulation, mit jedem treffenden Accent, geschweige mit einer veränderten Tonart. Die Musik spielt in uns ein Chlavichord, das unsre eigne innigste Natur ist.«[1])

Die durch den Klang ausgelösten Gefühle bilden den eigentlichen Inhalt für Herders ästhetische Untersuchung. Allein nicht diese Gefühle in ihrer subjektiven Isolierung. Wir haben es schon abgelehnt, die musikalische Lust zu mißdeuten als das Angenehme einer gröberen Sinnlichkeit. Das aber würde sie sein, wenn ihr der Selbstgenuß genügte. Die musikalische Lust geht über den Selbstgenuß hinaus. Die Funktion des Schalles gilt ihr als eine vermittelnde. Derselbe hat als Medium die Aufgabe, Objekt und Subjekt einander zu nähern, d. h. dem Menschen Nachricht zu bringen vom Dasein der Außenwelt.

Dies ist die Beziehung, durch die das Musikgefühl den Stempel einer höheren Lust erhält. Es ist in der Tat Herders Meinung, daß der Schall ein Mittel sei, durch welches die Außenwelt von sich Kunde gebe. Er meint dies in einem ganz prägnanten Sinne. Die Sache ist am deutlichsten beim Schall der menschlichen Stimme. Zwischen den Erlebnissen der Leidenschaft und den Kundgebungen der Stimme schlingt sich ein enges Band: wes das Herz voll ist, des geht der Mund über. »Auch in der Einsamkeit spricht, singt, ruft, gesticulirt der leidenschaftliche Mensch, ohne Rücksicht darauf, daß man ihn höre. Es ist der natürliche Ausdruck seiner Empfindung.«[2]) — Ein Gleiches gilt von den Tieren. Die Stimme ist der lebendige Ausdruck ihres inneren Seins, der »im Geschöpf erregten Veränderung und Leidenschaft«. Durch Stimme und Gebärde teilt der singende Vogel uns sein psychisches Wohlsein mit, der krähende Hahn, der brüllende Löwe das seine. »Sein Daseyn, seinen innern Zustand, seine Sorge, Leid, Gefahr, Schmerz, seine Freuden zu verkündigen hat ja das Thier nichts anders, als Stimme und Gebehrden. Jedes mitempfindende Thier versteht sie.«[3])

Damit ist der ästhetische Gehalt der Klangmitteilung deutlich

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 68. [2]) Ebd. S. 64. [3]) Ebd. S. 63 f.

bezeichnet. Der Klang ist ein Ausfluß der Gefühle des Klingenden, und erzeugt wiederum Gefühle im Hörenden. Es braucht kaum noch gesagt zu werden, daß die Gefühle hüben und drüben von gleicher Art sind. Aber ein anderes ist wichtig. Der dem Schalle Lauschende selbst ist sich wohl bewußt, daß seine Klanggefühle diesen Wert des Mitgeteilten haben: »jedes mitempfindende Thier versteht« das andere. Es hat einen »Begriff« von der Tragweite und der Bedeutung des Gehörten. — Damit ist die Grundlage für Herders Theorie der Musik geschaffen. Der eigentlich ästhetische Wert des musikalischen Genusses besteht darin, daß wir unser Erlebnis außerhalb unsrer selbst hinausprojizieren. Dazu befähigt uns die Vorstellung eines fremden Seelenlebens, das wir als den Träger der wahrgenommenen Töne denken. Diese Vorstellung ist der Inhalt des ästhetischen »Begriffs« im Bereiche der Musik.

Auf der Mitempfindung von Leid und Freud des Anderen beruht die ästhetische Wirksamkeit der Musik. Das ist der eigentliche Wert der Töne. Nicht daß die Schwingungszahl sich in gesetzlichem Verhältnis zeigt, erfreut uns. Vielmehr nur als Ausdruck dient uns der Ton. Er ist nur Mittel und nicht selbst ästhetisches Objekt. — Und wieder das genießende Musikgefühl, mit dem der Klang das Innere des Hörers erregte, ist nicht allein als Erweckung eigener Lust wertvoll. Sein eigentümliches Wesen besteht darin, daß es das eigene Ich zum fremden hinzieht und zur ästhetischen Beseelung des Anderen führt.

In jedem Ton glauben wir ein besonderes seelisches Erlebnis zu vernehmen. Der Schall des angestoßenen elastischen Körpers verkündet uns Widerstand und Wiederherstellung der Bewegung zur Ruhe. Den »leidenschaftlichen, gefühlvollen« Menschen »seufzet der Wind, ihnen ächzt das Lüftchen«.[1]) Der ganzen Welt fühlen wir uns harmonisch. Im Ton der Körper ahnen wir ein Seelenleben gleich dem unseren. Vorzüglich aber fühlen wir der Stimme lebendiger Mitgeschöpfe uns nahe. Wer uns am nächsten steht, und wessen Wesen dem unseren gleicht, dessen Stimme kann uns am tiefsten bewegen. Wir verstehen ihn am besten, weil Freud und Leid bei uns die gleichen Saiten schlägt. Wie die angeschlagenen Töne im gleichartigen Instrument am stärksten und reinsten widerklingen, so auch bei den lebendigen Wesen:

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 63.

»die Stimme des Geschlechts theilt sich dem Geschlecht, vornehmlich wenn es in Gesellschaft, in Heerden lebt, sympathetisch mit, wie die Naturgeschichte es in Zahllosen Beispielen erweiset. Ein Laut des Geängsteten ruft alle zusammen, läßt ihnen, so lang' er tönt, keine Ruhe; angstvoll jammern sie und eilen zur Hülfe. Die Töne der Freude, des Verlangens rufen den, den sie angehn, eben so gewaltsam .... Die Macht des Tons, der Ruf der Leidenschaften gehört dem ganzen Geschlecht, seinem Körper- und Geistesbau sympathetisch. Es ist die Stimme der Natur, Energie des Innigbewegten, seinem ganzen Geschlecht sich zum Mitgefühl verkündend; es ist harmonische Bewegung.«[1])

Musikgenuß beruht auf dem Verständnis dessen, was in dem Anderen vorgeht. Dies Verständnis umfaßt mehrere Stufen. Es werden Klanggefühle in uns erweckt. Sie werden von uns außerhalb unserer selbst hinausprojiziert. Endlich, sie werden dem bestimmten Wesen beigelegt, von dem wir glauben, daß es sie erzeugt: dem Sänger. Nicht immer durchläuft der Hörende alle diese Stufen. Wir erinnern uns jener Bemerkung des Göttergesprächs zwischen Malerei und Tonkunst, daß die Musik für viele nur ein sinnliches Vergnügen sei. Sie haben die erste Stufe noch nicht überschritten. — Aber auch das ist möglich, daß der Lauschende auf der zweiten Stufe verharrt. Und dieser Zustand ist für die Musik von Wichtigkeit. Er ist der musikalische im reinsten Sinne. Der Fortschritt von der zweiten Stufe zur dritten ist kein musikalischer. Er beruht auf einem Moment, das dem Gehör als solchem nicht mehr wesentlich ist. Das Gehör allein vermag uns nicht das Geschöpf, das fest bestimmte Individuum zu zeigen, von dem die Klänge ihren Ausgang nehmen. Dies sagen uns erst die Augen. Auf der dritten Stufe der ästhetisch musikalischen Deutung haben wir es also nicht mehr mit der Musik in ihrer vollen Selbständigkeit zu tun.

Der reine Klanggenuß bleibt der zweiten Stufe vorbehalten. Wo aber das Gehör sich auf sich selbst beschränkt, da ist der Klang im Raume unbestimmt. So gewinnt das Mitgefühl im Reich der Töne eine eigenartige Gestalt. Der Schall, der unser Ohr und unser Inneres trifft, verkündet uns zwar fremde Leidenschaft; und wenn er unser Fühlen leicht durchzittert, so wissen wir, daß wir nicht selbst von der Freude und dem Leid betroffen

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 180 f.

werden. Allein, es sei denn, daß wir es mit Augen sehen, von wo der Klang erscholl, und wem er angehörte: so vermögen wir nicht auszusagen, ob dieser oder jener, wer überhaupt durchlebte, was die Töne sagen. Es liegt also etwas Unpersönliches in der Musik. Sie redet uns von Freude und von Leiden. Sie redet uns von Seelenkämpfen und von Seelenfrieden. Doch sie verschweigt das fühlende Subjekt. Das verleiht dem Klanggenuß etwas Mystisches. Wir vernehmen die Töne im Raume, und doch geben wir ihnen im Raume keine feste Stelle. Und so auch die Klanggefühle, die uns durchzittern, versetzen wir in das vage unbestimmte Außeruns. Mit diesem verschmilzt das Bewußtsein. »Die Andacht will nicht sehen, wer singt; vom Himmel kommen ihr die Töne; sie singt im Herzen; das Herz selbst singet und spielet. Wie also der Ton von der getroffenen Saite oder aus seinem engen Rohr losgemacht, frei in den Lüften hallet, sicher, daß er jedes mitfühlende Wesen ergreift und allenthalben wiederhallend, im Kampfe des Wiederhalls sich neu gebiert, neu mittheilet: so schwebt, von Tönen emporgetragen, die Andacht rein und frei über der Erde, genießend in Einem das All, in Einem Ton harmonisch alle Töne, . . . fühlend im engen Umfang unsrer wenigen Tongänge und Tonarten alle Schwingungen, Bewegungen, Modos, Accentuationen des Weltgeistes, des Weltalls.«[1])

Das sind die letzten Konsequenzen der Herderschen Lehre. Das Unbestimmte, Vage erscheint als der Vertreter des Alls, des Weltgeistes. Die Seele im Raume losgelöst von den Fesseln des Körpers fühlt sich eins mit den himmlischen Mächten. Das wogende Fluten der Töne, dessen Nüancenreichtum Unendlichkeit ist, erscheint als der unsichtbare Geist, der die Seelen der Schöpfung zusammenhält. Mit ihm verschmilzt die den Tönen lauschende Seele. Sie vernimmt im nebelhaften Reich des Tons ihr eigenes Selbst, fühlt ihm nach und verschwebt mit ihm im Allgemeinen. Musik »ist Geist, verwandt mit der großen Natur innersten Kraft, der Bewegung. Was anschaulich dem Menschen nicht werden kann, wird ihm in ihrer Weise, in ihrer Weise allein, mittheilbar, die Welt des Unsichtbaren. Sie spricht mit ihm, regend, wirkend; er selbst; (er weiß nicht wie?) ohne Mühe und so mächtig ihr mitwirkend.«[1]) — So wandelt die Ästhetik der Musik in die Bildersprache der Mystik hinüber.

* * *

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 186 f.

Wir kommen nunmehr zu einer weiteren Frage. Das ästhetische Gefühl hat sich als ein Gefühl der höheren Art erwiesen. Wir erkannten die beseelende Verschmelzung des Bewußtseins mit dem musikalischen Inhalt. Wie kann nun aus dieser Verschmelzung Lust geboren werden? Alle Lust, so wissen wir, ist das Spiegelbild einer Vollkommenheit. Diese Vollkommenheit aber, die der Genießende an sich erfährt, kann doppelter Art sein. Wir unterschieden funktionelle und inhaltliche Vollkommenheit. Beide wirken im musikalisch Schönen zusammen.

Es gibt eine funktionelle Vollkommenheit in der Musik. Ein Beispiel ihrer Wirksamkeit haben wir soeben kennen gelernt: die den Tönen lauschende Seele fühlt sich vollkommen, indem sie von den Fesseln des Körpers befreit: »frei über der Erde« zu schweben meint. Sie fühlt sich vollkommen: »fühlend im engen Umfang unsrer wenigen Tongänge alle Schwingungen des Weltgeistes«. Der Ton gibt ihr »mit Einem viel«. Die »wenigen Tongänge«, die unser Bewußtsein zu fassen vermag, erheben den Geist in himmlische Sphären. Das geringfügige Material des Schalles leistet etwas unendlich Wertvolles. Es erfüllt seine Funktion als Medium in vollkommener Weise.

Aber noch eine andere Art der funktionellen Vollkommenheit wohnt dem musikalischen Genusse bei. Eine Vollkommenheit, die oft übersehen worden ist; die aber Herders eminent feines musikalisches Empfinden in ihrem vollen Werte erfaßt hat. Sie besteht in der Wirkung, die das zeitliche Vorübergleiten der Klänge auf das Bewußtsein ausübt. »Vorübergehend ... ist jeder Augenblick dieser Kunst und muß es seyn: denn eben das kürzer und länger, stärker und schwächer, höher und tiefer, mehr und minder ist seine Bedeutung, sein Eindruck. Im Kommen und Fliehen, im Werden und Gewesenseyn liegt die Siegskraft des Tons und der Empfindung.... Auf leichten Tönen kommt und flohet ihr davon, ihr wandelnden Luftgeister, bewegtet mein Herz und ließet nach in mir, durch euch, zu euch eine unendliche Sehnsucht.«[1])

Im Kommen und Fliehen, im Werden und Gewesensein liegt für Herder eine Siegeskraft der Töne. Das will nicht nur sagen: die Eigenart der Musik sei das Nacheinander. Nicht nur Bedingung ist das Flüchtige des Tons; vielmehr was unvermeid-

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 187.

lich, fast als Übel an ihm schien: sein Kommen und sein Gehen muß dazu dienen, die Schönheit des Gesanges zu erhöhen. Unendlich zart ist es, wenn uns Herder schildert, wie die »wandelnden Luftgeister« »auf leichten Tönen« kommen; wie der Gesang uns nicht auf einmal mit der Fülle überschüttet: sondern leicht beginnend mächtig und mächtiger uns umwogt und die Gefühle immer reicher werden läßt. — Und wie im Kommen, so im Gehen: durch euch und zu euch ließet ihr nach in mir, bewegten Herzens, unendliche Sehnsucht. »Stellen, die uns innig rühren, können wir nicht genug hören. Ach, und sie verhallen! unersättlich wünschen wir ihre Rückkehr.«[1]) Das war der Eindruck, den Herder von der Musik empfing. Es ist der Eindruck, den die wahre Kunst, die echte, große, wenn sie entschwindet, stets zurückläßt.

Zur Erläuterung bedarf es eines Blickes in das Gebiet der bildenden Kunst. Herder selbst hat in dieser Hinsicht einen Vergleich gezogen. Er führt aus, daß »jede Kunst des Anschauens ..., obwohl sie auf Einmal Alles zeigt, dennoch nur langsam begriffen wird, und weil nichts Sichtbares Vollkommenheit gewähren kann, zuletzt mit Ersättigung lohnt, gleichsam sich selbst überdaurend.«[2]) — Zwei Momente liegen in dieser wichtigen Notiz: der Beginn im Genusse der bildenden Kunst steht im Mißverhältnisse mit der Schnelligkeit der sinnlichen Wahrnehmung; und andrerseits ist das Ende dieses Genusses ein Widerwille.

Der Beginn im Genusse der bildenden Kunst. — Obwohl sie uns Alles auf einmal zeigt, wird sie dennoch nur langsam begriffen. Herder hätte vielleicht richtiger gesagt: weil sie uns Alles auf einmal zeigt. Denn eben darin besteht jener auffallende Umstand, daß die Fülle dessen, was sich mit einem Schlage dem Auge darbietet, zunächst mehr oder minder erdrückend wirkt. Es ist dem menschlichen Geiste angemessen, erst nach und nach zur Erkenntnis der Dinge zu kommen. Wo diese sich ihm auf einmal entgegendrängen, da setzt er sich selber eine Expositionszeit. Mau muß in gewisse Schönheiten »sich erst hineinsehen«.

Damit steht die bildende Kunst im Gegensatze zur Musik. Die Musik paßt sich dem Wesen der menschlichen Bewußtseinsvorgänge an. Was sie dem Geiste zu geben hat, bringt sie ihm im zeitlichen Verlaufe dar. Sie geht damit in diejenigen Bedingungen ein, denen unser Bewußtseinsleben selbst unterworfen

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 189. [2]) Ebd. S. 187.

ist. Sie überschüttet den Hörer nicht auf einmal mit ihrer ganzen Fülle; sondern schmiegt sich seiner ästhetischen Verständniskraft an, ihn maßvoll zu immer höheren und immer reicheren Genüssen führend.

Indem sie sich dem Menschen maßvoll und allmählich mitteilt, erschöpft die Musik aber keineswegs sich selbst. Ja, man könnte sogar sagen, daß sie in gewisser Hinsicht an dem Fehler der bildenden Kunst teil hat: in jedem Augenblicke mehr zu bieten, als unser Geist zu fassen vermag. Nur daß der Fehler bei ihr zur Tugend wird; zur feinsten Nüance in der Kunst, auf die Seele des Hörers zu wirken. Musik erscheint uns unendlich, da sie verrauscht noch ehe wir sie uns ganz verdeutlichen können. »In der Musik und Dichtkunst; unglücklich ist der Dichter, der nicht mehr Gedanken zu wecken weiß, als er ausdrückt, dessen Gestalten und Eindrücke unserm Gemüth nicht wachsen. Dies ist das immensum infinitumque, das Unermessene, Ueberschwängliche, wornach die Kunst strebt, und das nur der Genius bewirkt.«[1]) Man kann diese Worte als einen Kommentar auffassen zu Herders Bemerkung, daß die Musik unendliche Sehnsucht in uns zurückläßt. Sie schlägt diejenigen Akkorde im Seelenleben an, die als die allerhöchsten erscheinen; und bevor die ernüchternde Analyse eintritt, ja bevor noch der volle Gehalt des Akkordes ausgeschöpft ist, sind die Töne der Musik vorüber. Nur eine Ahnung von dem ganzen Bedeutungsgewicht wird erregt, und diese Ahnung wirkt als immensum infinitumque.

Diese höchste Wirkung erreicht die Musik durch ihren vorübergleitenden Charakter. Eine ähnliche Wirkung ist auch der ruhenden Schönheit nicht ganz fremd. Aber »zu langes Anschauen« lohnt hier leicht mit »Ersättigung«. Wie der Anfang, so ist das Ende vom Genuß der bildenden Kunst der Musik gegenüber im Nachteil. Auch in dieser These Herders liegt Tiefsinn und Wahrheit. Auch hier zeigt er sich als der feine Beobachter. Es ist richtig, daß der Mensch ein Gemälde und die Körperschönheit nicht auskosten kann, ohne zuletzt dem Anblick mit einem gewissen Überdruß zu begegnen. Man hat diese Tatsache kaum jemals zur Geltung gebracht. Herder hat sie nicht nur richtig bemerkt, sondern auch treffend gekennzeichnet. Eine »Ersättigung« in der Tat übermannt uns nach

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 300.

gar zu langem Anschauen. Die Länge des Blickens »überdauret« das ästhetische Erlebnis.

Herder hat einen Grund für diese merkwürdige Erscheinung angegeben: nichts Sichtbares kann Vollkommenheit gewähren. — Es mag fraglich sein, ob die Mängel des Gegenstandes der einzige Grund jenes Überdrusses sind. Es ist aber unfraglich, daß seine Fehler durch langes Anschauen zum Bewußtsein kommen können. Der künstlerische Eindruck, wenn erst einmal erfaßt, überflutet anfangs alles andere. Erst nach und nach gehen dem Schauenden die Augen auf. Erst allmählich hört der Zauber des Bildes auf, das Bewußtsein gefangen zu halten. Das nüchterne Auge sieht dann deutlich die Schwächen. Diese können unter Umständen sogar die Oberhand in der Aufmerksamkeit gewinnen. — Dem entgeht die Musik, deren Natur es einschließt, das Bewußtsein zu verlassen, sobald sie ihre Gabe dem Hörer geschenkt hat.

Man könnte Herders Vergleich zwischen der bildenden und der Tonkunst hinsichtlich ihres zeitlichen Verlaufes auf die Formel bringen: daß bei der ersteren sinnliche Wahrnehmung und ästhetisches Erlebnis in Disproportion stehen, während sie in der Musik einander konform sind. Der Grund für diese Tatsache liegt in dem sukzessiven Charakter des menschlichen Gefühlsverlaufes. — Man hat oft von einer Bevorzugung der Bewegungen in Herders Ästhetik gesprochen. Ein Grund für diese Bevorzugung wird durch den Vergleich zwischen der bildenden und der Tonkunst klarer ersichtlich. In der Bewegung wird dem Wesen des menschlichen Geistes eher Rechnung getragen, als bei der starren Schönheit. Der Menschengeist ist als Geist »verwandt mit der großen Natur innersten Kraft, der Bewegung«.[1])

Wir kehren zu den Worten Herders über das Veränderliche der Musik zurück. Er schildert uns in ihnen nicht nur den Beginn und den Ausklang, sondern auch das Vorübergleiten der Töne innerhalb des Gesanges selbst. Das Kürzer und Länger, das Stärker und Schwächer, das Höher und Tiefer, das Mehr und Minder macht die Bedeutung aus, die jeder Augenblick der Melodie für unser Lauschen hat. »Wachsende oder abnehmende, steigende oder sinkende Töne, ein langsamer oder schneller, ernsthafter oder hüpfender, andringender, zurückweichender, harter

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 187.

oder weicher, gleich- oder ungleichmäßiger Fortgang der Töne«: das ist die große Mannigfaltigkeit, aus der der harmonische Gang der Melodie ersteht; die Vielheit durch ein Einheitsband verknüpfend.[1])

Damit sind wir bereits zu der »inhaltlichen Vollkommenheit« des Musikgenusses fortgeschritten. — Die Bezeichnung der Töne: ernsthaft, hüpfend, andringend, zurückweichend, hart und weich mahnt uns an frühere Erörterungen, in denen wir sahen, daß weniger die Töne als Töne Gegenstand der Ästhetik sind; sondern vielmehr die Gefühle, welche die Töne zu repräsentieren scheinen. In der Tat ist mit jenen Beiwörtern mehr ein Gefühlsprozeß als der Klangcharakter bezeichnet. Wir glauben im Ton das psychische Erlebnis eines bedächtig Schreitenden, eines Hüpfenden, Andringenden, Zurückweichenden wahrzunehmen. Wir glauben dies, weil wir lauschend Ähnliches selbst erleben. Jene »Stöße, Schläge, Hauche, Wellen« erwecken in unserem Inneren »gleichartige Regungen, wie jeder die Musik begleitende unwillkührliche Ausdruck unsrer Affekten zeigt. Das Leidenschaftliche in uns . . . hebet sich und sinkt, es hüpft oder schleicht und schreitet langsam. Jetzt wird es andringend –, jetzt zurückweichend –, jetzt schwächer – jetzt stärker gerührt; seine eigne Bewegung, sein Tritt verändert sich mit jeder Modulation, mit jedem treffenden Accent, geschweige mit einer veränderten Tonart.«[2])

Es ist ein eigentümliches Moment in der Musikästhetik der Kalligone, daß uns das Schöne des Gefühlsverlaufs durch eine Art von Leiden zu führen scheint. »Was ist also der Schall anders, als die Stimme aller bewegten Körper, aus ihrem Innern hervor? ihr Leiden, ihren Widerstand, ihre erregten Kräfte andern harmonischen Wesen laut oder leise verkündend.«[3]) Als eine »Verkündigerin des Leidens und Widerstandes in der körperlichen Natur« sieht Herder die Musik an.[4]) Das scheint befremdend. Herders Ästhetik beruht auf dem Prinzip der Vollkommenheit. Leiden aber bedeutet Unvollkommenheit.

Die Lösung ergibt sich aus dem sukzessiven Charakter der Musik. Nicht das Leiden ist als Leiden schön. Vielmehr erst daraus erwächst die Vollkommenheit, daß uns die Melodie das Leid in Freude wandelt. Das zeigt sich einzeln am Tone

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 68. [2]) Ebd. [3]) Ebd. S. 63. [4]) Ebd. S. 67.

der angeschlagenen Saite, die anfangs laut erzitternd, nach und nach verklingt. »Ich bin erschüttert; so vibriren meine Theile«, sagt der Schall.[1]) — Allein, die Erschütterten stellen sich auch wieder her: und eben darin liegt die musikalische Wirkung. — Die Vollkommenheit in der musikalischen Tonfolge überträgt sich auf unser eigenes inneres Empfinden. In ästhetischer Sympathie erleben wir nicht nur das Leiden und den Widerstand; sondern auch die Lösung. Diese Lösung bedeutet uns den eigentlich ästhetischen Vorgang. Die rauschende Musik, die nach und nach verhallt, stillt auch die wogenden Klanggefühle des Hörers. Zum glatten Spiegel wird das Wallen seiner Empfindung. Die Erschütterung zerklingt in Harmonie.

Noch bedarf es einer Erinnerung: es hieße Herder mißverstehen, wenn man das Leiden der Musik als Schmerz ausdeuten wollte. Ja auch das wäre ein Irrtum, begriffe man dies musikalische Prinzip nur als ein monotones Schema, das wir als Leid und Lösung immer wieder träfen, und das in jeder Melodie die Kosten unserer Lust bestreiten müßte. Vielmehr nur ein Typus soll Leid und Lösung sein, der sich tausendfach neu gestaltet und in jedem Liede anders klingt; der uns ergreift in jeder Gefühlsnüance und stets erscheint als Individuum mit eigenem Wesen, eigenem Erleben. Und doch ein Typus. Denn was Herder Leiden nennt, das ist nur der Name für die Gefühlserregung, die an den Klang des Tons gebunden ist, die mit ihm steigt und fällt und laut und leise wird. Es ist das Mannigfaltige der Musik, das auf die Einheit weist, zu der es strebt. Ja alles Leben in der Melodie, das sich tausendfach aufs Neue verkettet, das immer wieder leise zu verlöschen und immer wieder hell aufzuflackern scheint: dieser scheinbar unerschöpfliche Wechsel wird von dem Einen Gedanken der sich immer wieder erneuernden Lösung beherrscht und führt zuletzt zu einer einzigen großen Lösung hin.

Das unermeßliche Durcheinanderströmen der Klanggefühle des Hörers gleicht einem bewegten Meere, in dem jede einzelne Woge nur ersteht, um sich zu glätten, dann aber einer neuen das Leben gibt, bis endlich der Sturm verrauscht und das ganze Meer in die Ruhe eingeht, in die vor ihm alle einzelnen Wogen versanken. Unvergleichlich ist die Schilderung, durch die Herder

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 67.

dieses Leben und Weben im Chorgesang interpretiert: »Die Gewalt der Chöre, insonderheit im Augenblick des Einfallens und Wiedereinfallens ist unbeschreibbar. Unbeschreibbar die Anmuth der Stimmen, die einander begleiten; sie sind Eins und nicht Eins; sie verlassen, suchen, verfolgen, widersprechen, bekämpfen, verstärken, vernichten einander, und erwecken und beleben und trösten und schmeicheln und umarmen einander wieder, bis sie zuletzt in Einem Ton ersterben. Es giebt kein süßer Bild des Suchens und Findens, des freundschaftlichen Zwistes und der Versöhnung, des Verlierens und der Sehnsucht, der zweifelnden und ganzen Wiedererkennung, endlich der völligen süßen Vereinigung und Verschmelzung als diese zwei- und mehrstimmige Tongänge, Tonkämpfe, Wortlos oder von Worten begleitet.«[1])

Das Schöne des musikalischen Reiches erreicht seinen Gipfel im Erhabenen. Es gilt hier das, was Herder von der Verwandtschaft des Erhabenen mit dem Schönen überhaupt gesagt hatte. Das Erhabene ist dem Grade, nicht der Art nach vom Schönen unterschieden. Dieselben Gesetze herrschen hier wie dort. Wie das Schöne, so offenbart sich das Erhabene durch die Harmonie, in der die Töne einander folgen. »Da es das Amt des Gehörs ist, uns Successionen, nicht Coexsistenzen, Progressionen, nicht Continua des Raums, Bewegung, nicht Stillstand zu geben: so wird auch sein Erhabnes nur durch diese lebendige Wirkung.«[2])

Die Besonderheit der erhabenen Musik besteht aber darin, daß, während beim Schönen sich alles um den Genuß des Leids und der Lösung konzentriert, uns das Erhabene durch die Größe des musikalischen Inhalts das Bewußtsein eines inneren Wachstums verleiht und uns erkennen läßt: daß wir in Einem viel empfangen; daß wir in jedem Ton wirksame Macht erleben; daß der einfache Klang eine ganze Welt von Gedanken und Gefühlen, einen unaussprechlichen ästhetischen Reichtum in uns heraufzuführen vermag. »Das stillhorchende Ohr wird eine Pforte erhabner Empfindungen, indem es uns mit Einem Viel mächtig giebt, aber auf eine ihm angemessene, dem Auge verborgne, geistige Weise. Ein einzelner Ton, zur Nachtzeit gehört, der Schall einer Glocke, der Klang eines Horns, eine weckende Trommete, friedlicher das Getön der Harfe; oder von Stimmen

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 182. [2]) Ebd. S. 270.

der Natur der Donner, das letzte Rauschen der Wipfel vorm Ungewitter, das Ungewitter selbst sprechen dem Einsamen, dem Furchtsamen sowohl als dem Furchtlosen, mit Wenigem Viel, auf die mächtigste Weise.« [1])

Aber nicht nur im vereinzelten Ton kann eine erhabene Wirkung liegen. Vielmehr das rechte Element für eine Kunst, die des zeitlichen Verlaufs bedarf, ist die Vielheit; ist in der Musik die Melodie; und so ist auch beim Erhabenen der Musik jeder Klang nur ein Baustein zum Ganzen. »Das Erhabene hörbarer Vorstellungen« besteht »in ihrer fortschreitenden Wirkung«. »Das wahre Erhabne« ruht »eigentlich im ganzen progressiven Werk«. [2]) Herder schildert in bildlicher Sprache vier Etappen, die »dies Erhabene oder vielmehr diese Erhebung der Seele in Worten und Tönen« durchläuft. [3]) Es sind dieselben Momente, die die Schönheitswirkung ausmachten: das Kommen und Gehen der Töne, das Verschweben der Seele im Allgemeinen, das Leiden und seine Lösung. Nur eine andere Nüance macht sich geltend, eine Hinwendung zum Großzügigen und zur Erhebung des Hörers.

Wenn im Schönen die Töne leichtfüßig herbeischwebten, uns unvermerkt zu bestricken, so zerreißt im Erhabenen »durch den gehörten Klang auf Einmal der Faden unsrer Gedanken und Zeitmomente ..., indem wir in eine neue Reihe der Dinge und Successionen plötzlich versetzt werden«. [4]) Woher der Wechsel? Weshalb das rauhe Durchschneiden des Seelenlebens? Es ist der Typus des Erhabenen, der uns sein ernstes Antlitz auch im Reiche der Töne zeigt. Was Burke als Schmerz beim Anblick des Erhabenen geschildert hatte, das hatte Herder als »Anstrengung« und »Anstreben«, als »Spannung« und als »Uebergang zu andern Gefühlen« erkannt. [5]) Derselbe Ubergang zeigt sich uns auch im Erhabenen der Musik. Die Töne setzen mächtig ein. Sie führen uns plötzlich in höhere Regionen, und unter uns versinkt das Alltagsleben. Das Erstaunen und die Befangenheit beim ersten Klang aus jener höheren Welt »öfnen nur die Pforte zum hohen Schönen«. [6]) Sie fordern »zu großen Erwartungen« auf. »Erwache, rufen sie dem Menschengemüth, erwache!« — »Dies bewirkt jeder Schall und Klang, der uns auf Einmal viel ankündigt.« [7])

Wenn die erste Etappe »das gewohnte Maas bricht und uns

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 270 f. [2]) Ebd. S. 274. [3]) Ebd. S. 271.
[4]) Ebd. [5]) Ebd. S. 240. [6]) Ebd. [7]) Ebd. S. 271.

ein Neues giebt«, so macht die zweite uns in der höheren Sphäre heimisch und läßt uns »wachsen und wachsen«.[1]) — Wir erkannten, daß das Erhabene der Natur darauf beruht, daß wir im Einzelnen das Allgemeine schauen. So auch im Reiche der Musik. Das Klanggebilde ist dem Hörer ein Repräsentant des Alls. Wenn wir im Unpersönlichen des Tons unser eigenes Selbst verschweben lassen, so glauben wir die Harmonie der Welt zu umfassen und all ihr Leben und ihr Weben mitzuempfinden. Entschwunden scheint unser früheres Ich. Wir wandeln über uns und genießen das Allgemeine. Darin besteht das Erhabene der Musik. Es erhebt den Menschen über sich selbst und trägt ihn in höhere und immer höhere Sphären. »Wenn ... sich Stimmen und Töne wie Wogen des Meers sammeln und steigen und schwellen hinauf, uns hebend und tragend über der Fluth des Gesangs; neue Wellen des Stroms strömen hinan und brechen jene, uns höher und höher zu tragen; oder in sanftern Bewegungen hebt uns höher und höher der Hauch der Winde, das lispelnde Harfengetön, bis wir ..., wie über der Schöpfung schwebend, all' ihre Harmonieen im Zusammenklang zu empfinden glauben; wie verschweben uns alsdann Bilder und Formen!« [2])

Auch die dritte Erscheinung im Erhabenen der Musik, das Leid und die Lösung, erinnert uns an die Ästhetik des Schönen im Tonreich. Und doch hat auch hier das Erhabene jenem harmonischen Gefühlsverlauf eine eigene Prägung verliehen. Wieder ist es die Macht des Einen, die die Erhebung bewirkt. Es ist die großzügige Einfachheit der Lösung, die ungeahnt über die Menge der Töne Herr wird; die aus der Mannigfaltigkeit der Leidenschaft, die vielfach uns umgaukelnd alles zu verwirren drohte, mit einem Schlage uns befreit und uns den lichten Weg zeigt, den wir selbst nicht fanden. So wird auch hier mit Einem viel gegeben. Ein Licht wird mächtig über alle Schatten. »Die Katastrophe in unsrer Brust, unsre sich hebende, kämpfende, überwindende Empfindung« macht uns erhaben, da sie uns durch Eines zur Lösung des Vielen führt. — »Wenn ... die Stimmen uns in ein Labyrinth führen, in dem wir uns verlohren glauben; Pforten nach Pforten thun sich auf und schließen sich zu, bis uns der Tonkünstler ... auf einmal, unvermuthet, aber still vorbereitet, leise oder prächtig einen Gang des Entkommens

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 272. [2]) Ebd. S. 271.

öfnet und uns durch ihn mit sicherm Schritte durchführet; dies Entrinnen, diese Frohheit der Seele, erhaben ist sie und erhebend.« [1])

Wir erinnern uns der Worte Herders über das Gehen der der Töne und über ihre ästhetische Wirkung. Diese Wirkung ist am größten in der erhabenen Musik. Wie hier mit Einem viel geschieht, was sich bei den letzten Klängen in der Brust des Hörers vollzieht: das schildert uns der feinsinnige Interpret in überaus poetischer Weise. Jeder Nachklang aus der unendlichen Menge der schon geschwundenen Tongefühle scheint noch ein letztes Mal emporzuschweben. Alles tönt noch einmal in den Schlußakkorden. Doch die Leidenschaft hat sich geklärt. Leise klingt sie, sich zur Ruhe senkend. So genießen wir im Ausgang die Vollendung, die geläutert alles widerspiegelt; nochmals uns das ganze Lied gewährend, viel in Einem. »Wenn endlich dann das Meer der Töne und der Empfindungen zur Ruhe sich senket; wer empfand nicht eben in diesem letzten zögernden Schweben das erhabne Gefühl der Vollendung? ... Ein erhabner Ausgang ist das höchste Ziel der Kunst, in Einem Moment uns alles gewährend.« [2])

Wir sind am Schluß der Herderschen Musikästhetik und haben nur noch wenige periphere Fragen zu berühren.

Denn nicht mehr zur Ästhetik im engeren Sinne gehört die Frage nach der Bedeutung der Musik für das Ganze des Menschenlebens. Sie ist im Grunde schon mit dem beantwortet, was wir vom Angenehmen überhaupt zu sagen hatten. Dadurch, daß Lust erweckt wird an erhöhtem und harmonisch geleitetem Gefühlsleben, ist ein mächtiger Antrieb gegeben, auch dem Ich des täglichen Lebens einen Zug zum Großen und doch Maßvollen zu verleihen und auf das eigene Selbst zu übertragen, was man im Reich der Töne nacherlebte. »Sehr angemessen«, sagt Herder, »gaben die Griechen dem größesten Theil ihrer praktischen Musenkünste den Namen Musik: denn durch sie sollten die Empfindungen und Leidenschaften ihrer Zöglinge harmonisch erweckt und geordnet, melodisch geleitet und fortgeführt werden.« [3])

Dem entspricht es, wenn auf der anderen Seite die Empfänglichkeit für diese oder jene Art Musik zum Maßstab wird für

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 271 f. [2]) Ebd. S. 272. [3]) Ebd. S. 72.

das Niveau der seelischen Bildung des Menschen. »Gewiß haben sich bei allen Völkern oder Menschen nicht gleichviel Gänge der Bewegung, der Leidenschaften und Töne entwickelt; ihr leidenschaftliches Gemüth ist nicht auf gleiche Weise urbar gemacht, ihre Elasticität nicht auf Einerlei Wegen, nicht in gleichen Graden geregt worden.« — »Die Nationalmelodien jedes Volks enthüllten seinen Charakter.« [1])

Endlich ist eben hiermit auch die Frage nach dem Gültigkeitsumfang des musikalischen Urteils schon beantwortet. Sie hängt für Herder von dem Maße der Bildung ab. Nur der kann edle Regungen nachempfinden, den selber edles Fühlen beseelt. »Ihr aber, Tonkünstler, schreibt eurem Musiksaal nach Art des Plato die Worte vor: „Kein Musenloser gebe hinein!"« [2]) — Es wäre verfehlt, Herders Prinzip der ästhetischen Bildung lediglich auf seinen allgemeineren, uns bekannten Grundsatz zurückzuführen, daß jeder Organismus das gleichorganisierte Wesen am tiefsten verstehe. Die teilweise Übereinstimmung der Menschen im musikalischen Urteil läßt sich nicht restlos aus Herders Lehre von der natürlichen Harmonie des Menschengeschlechts ableiten. Alle diese naturphilosophischen Erklärungen vermögen das Bildungsprinzip der Kalligone nur teilweise zu ersetzen. Das letztere geht über eine rein natürliche Anlage bereits hinaus. Das musikalische Kunstverständnis ist kein Resultat einer bloßen Anlage; sondern einer Anlage, die durch Kultur, Erziehung, Bildung erst entwickelt worden ist.

Man läuft also Gefahr, Herder Unrecht zu tun, sobald man die Geltungsansprüche des musikalischen Urteils in der Kalligone glaubt lediglich aus seiner Naturphilosophie ableiten zu können. Richtiger und besser ist es, sich einfach an das zu halten, was nach der Kalligone das ästhetische Erlebnis selber aussagt. Das ästhetische Erlebnis aber sagt aus, daß in der Folge der Töne sich eine Vollkommenheit ausdrücke, und daß ich diese Vollkommenheit sympathisch mitempfinde. Zu jener Erkenntnis und zu dieser Sympathie bedarf ich zwar zweifellos erst einer gewissen ästhetischen Bildung, die durch Erfahrung gewonnen werden muß. Diese Tatsache ist aber keineswegs imstande, den Gültigkeitsanspruch des Erlebnisses irgendwie zu beeinträchtigen. Dasselbe enthält die volle Gewißheit, daß die

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 69. [2]) Ebd. 186.

Folge der Töne der wirkliche Ausdruck einer geistigen Vollkommenheit sei; und diese Gewißheit birgt den Anspruch auf Allgemeingültigkeit bei allen denen in sich, die Ohren haben zu hören. — Freilich, ob solche Hörfähigen tatsächlich vorhanden sind, das vermag das ästhetische Urteil nicht auch noch auszumachen. Es begnügt sich mit der absoluten Überzeugung seiner Richtigkeit und läßt es dahingestellt, ob auch anderen das musikalische Erlebnis zuteil wird. Eine Allgemeingültigkeit im Sinne des kantischen Apriori hat Herder für das ästhetische Urteil nie angestrebt. Sie schien ihm mit Recht in diesem Gebiete herzlich wenig angebracht.

Die allgemeine Ästhetik des Lichtsinnes.

Das Sehen war wie das Hören von Herder als höherer Sinn charakterisiert worden. Als Kennzeichen aber des höheren Sinnes erschien die Hinwendung des Bewußtseins zum Gegenstande. Wir sahen bereits in der Ästhetik der Musik, daß diese Hinwendung nicht ohne Vermittlung möglich sei. Es bedarf gewisser Zeichensysteme, die dem Sinnesorgan vom Dasein der Objekte Kunde geben. Schall und Licht waren die Medien, die — »weder Objekt noch Subjekt« — »zwischen beiden standen und Diesem erzählten, was in oder an Jenem vorginge, ihm harmonisch oder disharmonisch«.[1]) Vom Inneren des Objekts berichtete uns der Schall. Das Äußere zeigt unserm Auge das Licht.

Es war eine Eigentümlichkeit des Schalls, daß er bei oberflächlicher Beobachtung nur als ein Angenehmes jener niederen Sinnlichkeit, die im Genusse ihrer selbst aufgeht, erschien. Kann dies auch nicht in gleicher Weise vom Auge gelten, so bringt doch auch das Licht den Sterblichen sich selbst genießende sinnliche Freude des Daseins. »Heil, heilig Licht! Quell des Lebens«, so redet Herder die Sonne an. »Kennen wir etwas reineres, holderes, erfreuenderes, als das Licht? ... Wie Gold glänzt es ins Auge und leuchtet.« »Sich selbst« gibt uns das Licht, »Heilbringend« an »Wirkung und Wunder«. »Allem Lebendigen schafft die Sonne Thätigkeit und Genuß, die Wärme eines fröhlichen Daseyns. Ohne jene mächtige Lebenskugel empfänden, genössen wir nicht.«[2])

Das alles sind gewiß Kundgebungen von einer rein körperlich wohltuenden Wirkung des Sonnenstrahls. Und doch ist die Freude am Angenehmen des Lichts eine andere als die tiefe Lust

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 75. [2]) Ebd. S. 55.

des Innern, die der Schall erregte. Denn wenn in der Musik das Tongefühl zugleich der Inhalt der Ästhetik war und uns ein Abbild bot vom fremden Seelenleben: so beschränkt das körperliche Lichtgefühl sich auf sich selbst, strebt nicht hinaus und bleibt nur subjektiv. Von ganz andrer Art erscheint die Lust am Schönen, das sich durchs Licht dem Auge offenbart.

Freilich in Einer Hinsicht scheint das körperliche Lichtgefühl sich mit der Freude am Ästhetisch-Schönen zu vereinen. Denn in das Angenehme des Sonnenscheins mischt Herder die Lust am Anblick der Schöpfung. Als »Quell des Lebens« ist ihm das Licht zugleich die »Offenbarerin der Schönheit«, und in der Sonne Wunder wirkenden Wärmekraft wissen wir fühlend auch, daß »die Empfindung zu erwecken, die Schöpfung zu regen, zu reizen, des Lichtes ewiges Amt« sei.[1])

In der Tat wie bei dem Schönen des Schalles als bloßen Schalles, so erleben wir durch das Licht als Licht in unmittelbarem Innewerden jene Erhöhung unseres Daseins, jene Förderung unseres geistigen Lebens, die wir als funktionelle Vollkommenheit bezeichneten. Auch das Licht bietet uns mit Einem viel. Es schenkt uns plötzlich mannigfaltig bunten Reichtum. »Das allgegenwärtige Licht schafft uns gleichsam auf einmal zu Allgegenwärtigen um. Eine Welt von Gegenständen, die wir im Dunkeln uns langsam, oft vergessend, selten vollständig hervortasten, oder aus den Aeußerungen andrer Sinne nur ahnen mußten, stellet Ein Lichtstral dem Auge, und dadurch der ganzen Seele wie ein großes Mit- und Nebeneinander vor, nach ewigen Gesetzen geordnet.« [2])

Diese ewigen Gesetze der Ordnung bilden die inhaltliche Schönheit der Tafel des Lichts. Damit soll nicht gesagt sein: jene Schönheit, welche den eigentlichen Gegenstand der Lichtsinnästhetik bildet, die Körperschönheit; sondern Herder denkt zunächst an die Verhältnisse, in welchen die einzelnen Helligkeitsnüancen zueinander stehen; und er denkt an die Gesetze der Farbenkomposition. Beides könnte man als inhaltliche Schönheit des Lichtmediums bezeichnen.

Wir beschäftigen uns zunächst mit der Zusammenordnung der Helligkeitsnüancen. Eine natürliche Harmonie stellt sich in jedem Augenblicke dem das Helle Schauenden dar.

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 55. [2]) Ebd. S. 57.

Herder bezeichnet sie als »Haltung«. Es ist die Verteilung von Licht und von Schatten, die jedes Bild, das sich dem Auge darbietet, jederzeit anders komponiert und so jedem einzelnen optischen Erlebnis einen individuellen Charakter verleiht. Je nach dem Blickpunkt, den wir wählen, je nach der Beleuchtung, die wir vorfinden, ordnet sich das Hell und das Dunkel verschieden. Immer aber ergießt sich über das Ganze ein harmonischer Zusammenhang. Auch hier herrscht eine Einheit in der Mannigfaltigkeit. Alles scheint sich um ein Zentrum zu gruppieren. »Ein Punkt ist der helleste im Auge und im Object; auf ihn fällt der Lichtstral. Zu allen Seiten treten die Objekte in verschiedne Grade der Helle und Dunkelheit; dadurch wird eine unveränderliche Ordnung des Mit- und Nebeneinander im sichtlichen ... Raume.« Unverrückbar sind die Gesetze der Haltung durch den Einen, entscheidenden »Lichtpunkt« bestimmt, und wehe dem Künstler, der mit ihnen zu spielen wagt! Die kleinste Abweichung »zernichtet seine ganze Kunst«.[1])

Wir haben diese Harmonie eine inhaltliche Schönheit genannt. Sie ist es in der Tat. Denn das Erfreuende ist eine Vollkommenheit, die dem Gegenstande selbst zukommt, die im angeschauten Inhalte selbst beschlossen ist. Das Hell steht in einem gesetzlichen Verhältnis zu diesem oder jenem Dunkel, und lediglich deshalb ist seine Zusammenstellung schön. Sie wäre auch schön, wenn kein schauendes Subjekt vorhanden wäre.

Nun aber ist es sehr bezeichnend und interessant zu beobachten, wie Herder zu dieser Art der inhaltlichen Schönheit Stellung nimmt. Er erkennt sie als inhaltliche Schönheit an: »Welche Welt unzerstöhrbarheller Harmonie und Ordnung tritt vor uns!« ruft er pathetisch aus. Allein die Harmonie von Hell und Dunkel trifft nur die Oberfläche der Dinge, die seelenlos dem Schauenden nichts verkündet. Es schweigt das sympathische Mitgefühl. Herder ist hier offenbar um eine Anwendung seines ästhetischen Prinzips verlegen. Daher verwandelt sich ihm die inhaltliche Vollkommenheit der Haltung, die uns im Vielen Eins gibt, unvermerkt in eine funktionelle Schönheit, die uns mit Einem viel gibt. »Quell einer angenehmen Empfindung« ist uns die Ordnung von Licht und

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 57f.

Schatten deshalb, weil sie »ein Vieles auf Einmal, und zwar im richtigsten Maas, in den bestimmtesten Gegensätzen und Schranken vor die Seele bringt, und so lange wir wollen, festhält.« [1]) Die Lichtpunkteinheit aber erfreut uns deshalb, weil wir durch sie das Ganze früher als die Teile sehen und so das Einzelne mit Einem Blick zusammenfassen können Das Auge »sieht in jedem Einzelnen das Eins, ein Ganzes. Dies sieht es, früher als einzelne Theile, in allen Theilen auf Einmal, und fließt sodann vom Ganzen auf seine Glieder. Die helleste Synthesis, ein unwandelbares Eins zu constituiren, ist das Geschäft« des Auges und des Lichts. »Durch Einen Punkt trifft es, faßt zusammen und bindet.« [2])

Das sind sicher sehr feinsinnige Bemerkungen. Es steht außer Zweifel, daß die Gesetze der Verteilung von Licht und Schatten für die Erkenntnis der Außenwelt von eminenter Wichtigkeit sind. Ob wir uns dessen freilich durch ein Gefühl ästhetischer Lust bewußt werden, das dürfte fraglich sein. Vor allem aber kann diese funktionelle Vollkommenheit natürlich nicht die bezeichnete Lücke in der Erklärung der inhaltlichen Vollkommenheit ersetzen. —

Neben dem Wohlgefallen an der Zusammenordnung von Licht und Schatten steht das Lustgefühl an der Farbenkomposition. Im Gesichtsfelde des Schauenden sind nicht nur Hell und Dunkel zueinander gesetzlich bestimmt; sondern es scheinen auch unter den Farben feste Verhältnisse zu bestehen.

Jede einzelne Farbe hat ihre eigene Individualität. — Nun die verschiedenen Individualitäten im Farbenreiche können unter Umständen wohl miteinander harmonieren. Sie vertragen sich aber nicht immer; sie vertragen sich jedenfalls nicht immer in gleicher Weise untereinander. Man pflegt daher von verschiedenwertigen Farbengewichten zu sprechen; und man pflegt zu sagen, daß diese Farbengewichte in richtiger Weise auf das Bild verteilt sein müssen. — Dies ist Herders Problem. Er glaubt die ästhetische Besonderheit jeder einzelnen Farbe durch ihre physikalische Stellung im Spektrum bestimmt. »Unverwirrbar folgen in ihren Abstufungen auf- und niederwärts die Farben von Blau zu Gelb, von Gelb zu Roth auf einander.« [3])

Diese Ordnung ist aber nicht rein physikalisch begründet.

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 58. [2]) Ebd. [3]) Ebd. S. 59.

Sie haftet vielmehr ebenso im Wesen des menschlichen Schauens. »Wenn mein Sehnerve in allen Punkten und Graden seiner Reizbarkeit harmonisch erregt und thätig gemacht werden sollte; so entstand in ihm die Scala der Farben natürlich.«[1]) — Hier haben wir das Gegenstück zu Herders psychophysischer Erklärung der Schallwahrnehmungen. Die Verwandlung, die das Gehör mit den Schallwellen vornimmt: dieselbe Verwandlung nimmt das Auge mit den Lichtwellen vor. Diese letzteren treten nicht als Ätherschwingungen in das Bewußtsein. Sie werden vielmehr schon vom Sehnerven in die Farbensprache übersetzt und von der Seele unmittelbar als Farben erlebt.

Die Ätherschwingungen erhalten als Farben einen anderen Charakter. Sie verlieren aber nicht ihre Individualität. Dieselben Unterschiede, die früher in Schwingungszahlen bestanden, stellen sich jetzt in Farbenabstufungen dar. Als solche haben sie einen ästhetischen Wert. Diese Abstufungen sind infolge ihrer Verwandlung durch den Sehnerv zur einen Hälfte mein eigenes Erzeugnis: das Physische hat psychische Gestalt angenommen. Die psychische Gestalt äußert sich nicht nur in der Beschaffenheit des Farbentons; sondern auch in den ihn begleitenden Gefühlen. In diesen letzteren aber enthalten die Farbenerlebnisse gewissermaßen die Prädikate, welche der Sehnerv den Ätherschwingungen austeilt. Je nachdem demselben die Äthergeschwindigkeit mehr oder weniger genehm ist: je nachdem verleiht das Bewußtsein der entsprechenden Farbe einen mehr oder weniger angenehmen ästhetischen Gefühlston. — Diese psychophysische Erwägung bildet eine der Grundlagen für Herders Farbenästhetik.

Weiß ist am angenehmsten, »denn es ist der Repräsentant des Lichts«. In zweiter Linie erscheinen rot und blau als reine Farben: »mit gleichem Wohlgefallen«; und doch in großen Gegensätzen. Denn rot wirkt als »das schnellste, das ich zuerst sehe, das mir, nach schnell weggenommener Flamme, zuerst erscheint«; dagegen blau als »das schwerste und bleibendste«. Grün ist eine Mischung aus blau und gelb; »gelb ein Caricato der Lichtfarbe«. »Die andern feiner gemischten sind Uebergänge, auf denen das nicht verwöhnte Auge weniger ruhet, die es nur als Uebergänge angenehm betrachtet. Die grauen schmutzigen Farben, insonderheit wo das schöne Weiß und Roth befleckt erscheint, (das festere

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 59f.

Blau kann mehr ertragen) mißfallen ihm; die zu bunt gemischten verworrenen Farben sind ihm widrig, alles nach Gesetzen des Lichts und seines feinen Clavichords, des Auges.«[1])

Wir haben soeben von einer psychophysischen Begründung der Farbenästhetik bei Herder gesprochen. Neben dieser psychophysischen Begründung erscheint die eigentlich ästhetische. Es handelt sich in ihr um die Frage: welcher Art die mit den Farben verbundenen Lustgefühle sind. Sind es Gefühle des niederen Angenehmen, oder sind es Gefühle einer Inhaltsästhetik? Man pflegt sich gewöhnlich für erstere Meinung zu entscheiden. Man betrachtet die Farbenfreude als eine Abstufung der sinnlichen Lust. Die Reaktionen der Gefühlsnerven gehen offenbar vielmehr auf das Wohlsein des Schauenden, als auf die Vollkommenheit des geschauten Farbenobjekts. — Herder neigt sich zu der entgegengesetzten zweiten Meinung. Farben sind für ihn wirkliche ästhetische Vollkommenheiten. Das geht bereits aus den Bezeichnungen hervor, welche die Farben in dem eben angeführten Zitate erhalten. Das Weiß ist »rein«, das Grau ist »schmutzig«, das Rot ist »schnell«, das Blau »schwer« und »fest«. Alles Bezeichnungen, die gar nicht das Verhältnis zwischen mir und dem Lichtstrahl, gar nicht seine unmittelbare Wirkung auf mein Gemüt angehen; sondern Eigenschaften, die einem Gegenstande an und für sich in seiner von mir unabhängigen Existenz gehören.

Gegenstände mit selbständigem Daseinswert sind die Farben in der Ästhetik der Kalligone. Und ihr Daseinswert: Reinheit und Schmutz, Schnelligkeit und Schwere ist für Herder von p s y c h i s c h e r Art. Das könnten wir schon aus der allgemeinen Methode seiner Ästhetik ableiten: alles, was ich an einem Gegenstande als gute Eigenschaft, als Vollkommenheit schätze, schätze ich nur deshalb, weil ich aus eigner psychischer Erfahrung weiß, was die Vollkommenheit als seelisches Erleben bedeutet. Allein wir sind nicht bloß auf eine solche rein deduktive Ableitung der psychischen Farbenwertung angewiesen. Vielmehr hat Herder eine seelische Ausdeutung selbst nahe gelegt, wenn er das Blau seiner Beständigkeit wegen dem Manne, das Rot seiner Zartheit wegen dem Weibe zuspricht.[2]) Oder wenn er das Blau als Symbol der »Beständigkeit«, das Rot als Symbol der »Liebe und Jugend«, das »Grün der Hoffnung«, das »Weiß der

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 59 f. [2]) Ebd. S. 60.

Unschuld« zwar für konventionelle Begriffe ausgibt: aber doch sogleich fortfährt, daß jede echte Konvention in der Natur ihren Grund hat; und daß also auch jene Farben einen metaphorischen Gebrauch in dem angedeuteten Sinne nahe legen.[1])

Nun aber, das Mißliche der Farbe, und damit des Lichtmediums überhaupt, besteht darin, daß es an einem tatsächlich existierenden Subjekt, d. h. an einem Träger mangelt, dem die Eigenschaften, die wir den Farben beilegten, Reinheit und Schmutz, Festigkeit und Schwere wirklich und als wesentliche Merkmale zukämen. Denn das dürfen wir uns nicht verhehlen, den Gegenständen, auf deren Oberfläche die Farben spielen, haftet jene Reinheit, Festigkeit und Schwere nicht oder höchstens zufällig an; von der durch die jedesmalige Beleuchtung und den Blickpunkt des Beobachters bestimmten Harmonie zwischen Licht und Schatten ganz zu schweigen.

Aus diesem Mißstande erklärt es sich, daß Farbe und Helligkeit als ästhetische Faktoren eine ganz andere, viel bescheidenere Rolle in Herders Kalligone spielen als etwa der Ton. Schien der Ton uns wirklich vom inneren Dasein des Objekts Kunde zu geben, konnte er Objekt und Subjekt mit gleichem Gefühl erfüllen: so vermag die Farbe nichts vom Innern der Welt zu berichten. Nur Äußerlichkeiten läßt sie uns schauen. Kein Wunder daher, daß wir schon an der Schwelle der Lichtsinn-Ästhetik Abschied nehmen müssen von diesem gehaltlosen Schönen. Es wird uns nur noch ab und zu begegnen.

Trotzdem ist es keine vergebliche Mühe gewesen, daß wir der Wirksamkeit des Lichtsinnes im erkennenden Bewußtsein näher traten. Durch die gegenseitigen Abgrenzungen der Farben bilden sich Linien; und diese Grenzlinien führen mittelbar zur Wahrnehmung der ästhetischen Objekte selbst. »Form, Umriß, Figur, Raum« zeigt sich dem Auge, und die Schattierung zumal läßt uns die Körperlichkeit der Dinge erkennen. Was einem geheilten Blindgeborenen als Fläche erscheint, das zeigen die Nüancen der Lichtverteilung unserem perspektivisch geschulten Verstande als Räumlichkeit. »Verkürzt muß diesem Sinn das körperliche Objekt wie eine Flächenfigur erscheinen, damit es in der sichersten Haltung nach Licht und Schatten, in Linien und Farben von ihm gefaßt werde, damit das Auge verständig sehen lerne.«[2])

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 323. [2]) Ebd. S. 61.

Diese körperliche Welt uns erkennen zu lehren, dazu ist das Licht- und Farbenspiel allerdings ein geeignetes Medium. Weit geeigneter als die Empfindungen des Tastsinns, die uns nur langsam und unsicher einen Begriff von den Außendingen zu geben vermögen. Eben damit, nämlich durch die Erkenntnis der Körperwelt leistet das Licht der eigentlichen Ästhetik einen wichtigen Dienst. Kann es ihr auch nicht unmittelbar ein Medium sein, wie der Ton es war, so übernimmt es doch ein indirektes Vermittlungsgeschäft: es schenkt dem ästhetischen Bewußtsein ein Medium anderer Art, eben die Körpergestalt. *Die Körpergestalt ist das eigentliche Medium* für die Ästhetik des Lichtsinnes.

Vom Seelenleben der Dinge sollte das Medium uns berichten. Wie kann die Körperform vom Seelenleben reden? Sie kann es in zweifacher Weise tun: durch Ruhe und durch Bewegung. Doch wenn wir wissen wollen, was uns der ruhende Körper zu sagen hat, so tun wir gut, zunächst nach dem bewegten Körper zu fragen; denn Ruhe ist für Herder Anlage zur Bewegung.

Aufs allernächste berührt sich die Bewegungssprache der Körper mit dem, was die Musik uns sagen mochte. Ist doch Gesang und Gebärde so eng miteinander verbunden, daß beide nur unsern Sinnesorganen verschieden erscheinen. In Wahrheit ist der Ton aus der Menschenbrust ja selbst nur eine besondere Art der Ausdrucksbewegung. Und andrerseits: wie eng verknüpft sich nicht mit dem Gesang und der lebhaften Rede der Gestus und die Mimik des ganzen Körpers? Sie sind der Ausdruck innerer Gefühle und sagen dem Auge, was der Ton dem Ohre sagt. Gebärde ist wie die Stimme ein Mittel, durch das der Mensch nicht nur sondern auch das Tier den Mitgeschöpfen vom Zustande seines Innern Kunde gibt. »Bemerken wir nun, wie genau Stimme und Gebehrden zusammenhangen, da beide lebendiger Ausdruck *Einer* Sache, des innern Seyns, der im Geschöpf erregten Veränderung und Leidenschaft sind! Man sehe den Vogel, wie er singend gesticulirt und durch beides seine Empfindungen ausdrückt.... Dem Naturmenschen sind Stimme und Gebehrden wie Eins; es kostet ihm Mühe, Eine ohne die Andre zu gebrauchen, weil beide Ausdruck Einer Sache sind, deren Eine, die Gebehrden, dem Gesicht, die andere, Stimme, dem Ohr, zu vernehmen giebt, was das empfindende Geschöpf im Innern fühlet.«[1])

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 64.

Das ist der Hauptgrund, weshalb Herder die Bewegung als das hervorragendste Mittel zur ästhetischen Erkennung des schönen Wesens betrachtet, zumal des lebenden. Die moderne Psychologie scheint ihm hierin recht geben zu wollen. Sie kommt mehr und mehr zu dem Ergebnis, daß fast alle psychischen Vorgänge von Körperbewegungen begleitet sind, und daß diese Bewegungen, sie mögen auch noch so gering sein, den größten Einfluß auf das sie wahrnehmende Bewußtsein haben. Die populäre Praxis des »Gedankenlesens«, wie die ganze alltägliche Erkenntnis des Innenlebens aus körperlichen Daten tritt dadurch in eine neue und hellere Beleuchtung. Vor allem aber ist zu hoffen, daß die Psychologie der Ausdrucksbewegungen sich in der Ästhetik fruchtbar erweise. Was Herder in dieser Hinsicht begonnen hat, ist heute noch keineswegs vollendet. Um so mehr ist es unsere Aufgabe, das Problem mit den neu erworbenen Mitteln der modernen Psychologie weiterzuführen.

Vielleicht mochte auch noch ein zweites Motiv bei der eigenartigen Bewegungsästhetik Herders wirksam sein. Die Erkenntnis des Schönen aus der Handlung hat einen Vorteil mit der Musik gemein: das Kommen und das Gehen. Ihr konnte nicht der Vorwurf gemacht werden, den Herder gegen das ruhende Bild erhob. Sie ist vorübergehend und lohnt daher nicht »zu langes Anschauen« mit »Ersättigung«, »weil nichts Sichtbares Vollkommenheit gewähren kann«. Wir haben über diesen Gedanken der Kalligone schon gesprochen. Hier ist vielleicht der Platz, sich seiner noch einmal zu erinnern.[1]) —

Das Leben, das aus dem bewegten Körper spricht, sollte latent sich im ruhenden zeigen. Auch die bloße äußere Form und Gestalt sollte von inneren Kräften der Dinge Kunde geben. Es ist schon angedeutet, wie das gemeint sei: Herders Interesse ist auf den Ausdruck des Seelenlebens in der Bewegung gerichtet. Die Bewegung in der Gebärdensprache erschien ihm als ein Fenster, durch welches man in den psychischen Zustand des ästhetischen Objektes hineinschauen könne. Sie wird für ihn damit das maßgebende Mittel, welches die Möglichkeit gewährt, den Schönheitswert des Kunstwerkes abzuschätzen. Wie kann dies Mittel bei der ruhenden Form zur Anwendung kommen? — Nur dadurch, daß man an die Form die Frage stellt, zu welchen Be-

---

[1]) Vgl. S. 153 ff.

wegungen sie den Körper geeignet mache. In der Tat gibt die Körperform auf diese Frage eine Antwort. Die gröberen und feineren Umrisse der Gestalt sind in der Tat ein Barometer, an welchem man ablesen kann, welche Tätigkeit dem Individuum gemäß ist; oder beim anorganischen Körper, was man ihm zumuten dürfe.

Dadurch wird uns die Körperform zu einer Art von mittelbarem Medium. Sie deutet auf Bewegung hin. Die Bewegung selbst aber ist die eigentliche Vermittlerin zwischen dem Lebenszustand des Gegenstandes und des Beschauers. Die Stellen, die für diese Auffassung des Schönen bei Herder herangezogen werden können, zählen nach Hunderten. Ich greife vorläufig auf gut Glück eine heraus, welche mir die Sache hinreichend zu illustrieren scheint. Von der Gestalt des Menschen wird gesagt: »Die ganze Form des Gesichts und Körpers ist das Gepräge seines Charakters, der Empfindung Jedes unverdorbenen Menschen verständlich. Z. B. Wer wird einer zerbrochenen Schulter irgend eine Last auflegen? Wer von einem Menschen mit gekrümmter, zerquetschter Brust Helden-Gesinnungen erwarten?«[1]) — Die genannten Glieder sind zu den Ausdrucksbewegungen, die der Heldenmut verlangt, nicht fähig. Der gebrechliche Körper kann daher dem Schauenden kein sympathisches Kraftgefühl einflößen.

In diesen Zusammenhang gehört übrigens auch eine viel zitierte Stelle der Kalligone, die meist isoliert behandelt zu werden pflegt; in Wahrheit aber mit der ganzen Methode der Herderschen Ästhetik aufs engste verknüpft ist. Herder findet eine Bestätigung seiner Bewegungsthese in der Praxis der griechischen Künstler. Sie wußten seiner Meinung nach sehr wohl, daß in der Kunst alles darauf hinauskommt, Bewegungsempfindungen zu erwecken. Sie stellten daher angefangene, noch nicht vollendete Handlungen dar.[2]) So erweckten sie im Betrachtenden das Streben, die dargestellten Götter sich bewegen zu lassen. »Den Punkt des sich offenbarenden wachsenden Lebens trafen die Griechen sehr fein bei ihren Idealen, sowohl in der Gestalt als Größe.« »Der Koloß wächst gleichsam vor unsern Augen; Apollo schreitet; das himmlische, Gewächs, Aphrodite sproßt vor unsern Augen; je länger ich ins Antlitz des ehrwürdigen Zevs, der Königin Here schaue, desto ehrwürdiger wird Jenes, desto majestätischer dieses.«[3])

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 86. [2]) Einfluß von Lessings Laokoon.
[3]) a. a. O. Bd. XXII, S. 300.

Die griechische Plastik hat ihren ästhetischen Feinsinn dadurch bekundet, daß sie nicht nur die virtuelle Bewegungsfähigkeit, sondern die aktuelle Bewegungstendenz zur Darstellung brachte.

Wir gehen nunmehr zu einer weiteren Frage über: vom Mittel der Darstellung zum dargestellten Inhalt. Wenn die Bewegung des Körpers und seine Form das Medium ist, das uns vom Innenleben des Dinges Kunde gibt, so wünschen wir zu wissen: von welcher Art denn die Vollkommenheit sei, die für die Kalligone ja unerläßlich ist, wenn wir am Gegenstande Freude haben sollen. Ist es dieselbe suksessive Weise der Vollkommenheit, die in der harmonischen Folge der Töne zum Ausdruck kam? Oder ist es eine Vollkommenheit anderer Art?

Man möchte sich zu der ersteren Meinung neigen. Denn die Gebärdensprache, so haben wir gehört, drückt ja dasselbe aus, was Töne sagen wollen. Ein zeitliches Geschehen, die aktuelle Lust und Unlust des Objektes zu zeigen: das scheint in der Tat recht eigentlich die Aufgabe zu sein, die dem vorübergehenden Wesen der Bewegung angemessen ist. Und allerdings, das unterliegt keinem Zweifel, eine jede physische Bewegung — im Reiche der beseelten Wesen wenigstens — ist die Begleiterscheinung eines zugehörigen psychischen vorübergehenden Moment-Erlebens. Dieses also wäre der ästhetische Inhalt, der aus der Schönheit des Bewegten zu uns spräche.

Allein nur im Bewegten kann es solche Schönheit geben. Das Ruhende weiß nichts von zeitlichen, vorübergehenden Lebensprozessen. Veränderungslos also, bliebe es stumm vor dem Betrachter; oder es spräche eine andere Sprache. Und doch, dem sollte nicht so sein. Vielmehr aufs engste hatte Herder Bewegung und ruhende Form verbunden. Was dort in voller Tätigkeit entfaltet ist, das sollte hier schlummernd verborgen liegen: latente Spannkraft, die nur auf den Anlaß sich zu regen harrt. Wie ist das Dilemma zu lösen? Sollte wirklich Bewegung und Ruhe im Körper als Darstellungsmittel einander aufs engste verwandt und doch als Inhalt in der ästhetischen Vollkommenheit sehr geschieden sein: harmonischer Verlauf im einzelnen Geschehn der Seele dort; hier potentielle Energie und daher nicht Vollkommenheit eines Aktes, sondern dauernde Wesensanlage?

Schwerlich wäre es im Sinne Herders, wollten wir uns mit

diesem Bescheide zufrieden geben. Vielmehr, wer Ruhe und Bewegung selbst so eng verband, der hat auch ihre Vollkommenheit nicht geschieden. Wir müssen also die eine auf die andere zurückzuführen suchen. Zwei Wege stehen uns offen.

Wir fragen zunächst, ob sich die Ruhe nicht auch als eine Bewegung auffassen lasse. Es scheint in der Tat so. Jene latente Spannkraft ist zwar dauernde Wesensanlage. Doch dem ästhetischen Sinn erscheint sie ja als Bewußtheit, als eine Art des Sich-selber-fühlens, als Wohlsein; und alles Psychische hat Aktnatur, ist in gewisser Weise ein Vorgang: wenn auch sein Anfang hier nicht bestimmt ist oder sein Ende, und das Wohlsein sich stetig gleichbleibt.—So könnten wir argumentieren. Aber hätten wir damit das Problem wirklich gelöst? Hätten wir es nicht vielmehr bloß umgangen? Die Frage war ja nicht, ob die ruhende Form auch an die Zeit gebunden sei; sondern ob sie einer Bewegung teilhaftig werde. Bewegung aber heißt Veränderung, und das Ruhende war veränderungslos. Wir stünden also wieder am Ausgangspunkte: beide Arten der Körperschönheit blieben getrennt.

Eher schon ließe sich eine andere These hören. Herder, könnte man sagen, stellt dem ruhenden Körper eine Bewegungsprognose. Nun also, die dem Körper hiermit angedichtete Bewegung und die dem Körper angedichteten Bewegungsgefühle: sie sind das eigentliche Objekt der ästhetischen Aufmerksamkeit. Man könnte die These für gewisse Gruppen der Formenschönheit verteidigen. Man könnte z. B. an den »schreitenden Apoll«, die »sprossende Aphrodite« und das immer ehrwürdiger werdende Antlitz des Zeus erinnern. — Trotzdem würde man damit die Meinung Herders nicht treffen. Gerade in der Wahl der genannten Beispiele offenbart sich die Schwierigkeit. Denn wenn wir von jenen absichtlich im Augenblick der Bewegung dargestellten Gestalten absehn: worin bestünde dann der ästhetische Wert einer schlafenden Nymphe oder eines anderen Wesens, das, zu vielen Bewegungen fähig, keine einzige ausführend, ruht? Sollte hier der Einbildungskraft des Beschauers schrankenlose Freiheit gelassen sein? Sollte es mir freistehn, die Nymphe den Arm zu rühren, das Haupt bewegen zu lassen, und in eben jenen Bewegungen ihren ästhetischen Wert zu erblicken? Schwerlich! Wo bliebe dann die ästhetische Absicht des Künstlers, der gerade die ruhende Stellung des Schlafes wählte.

Wir werden also den anderen Weg zu beschreiten haben. Wir werden die Bewegung auf Ruhe zurückführen müssen. Das scheint paradox, wenn wir an das Bewegungsinteresse Herders denken. Und doch, es ist zweifellos richtig. Denn besinnen wir uns nur, was Bewegungsvollkommenheit bedeutet! Die Musik hat es uns gelehrt. Bewegungsvollkommenheit ist die fortwährende harmonische Variation der feinsten Gefühlsnüancen; die Einheit einer Mannigfaltigkeit, die der Komplikation bedarf. Gibt es solche Komplikationen bei der Bewegungssprache des Körpers? — Sicher nicht in der feinen Ausbildung, die die Musik uns zeigt. Aber der Sache nach ist sie vorhanden. Man mag dabei in erster Linie des Tanzes gedenken, dann etwa an die Bewegungssprache des Dramas und an die Gebärden des Redenden überhaupt. Damit aber ist alles erschöpft. Denn die Schrittbewegung des Apoll, mag sie auch noch so vollendet gedacht sein: sie ist wahrlich nicht als solche der ästhetische Inhalt des Standbildes. Es müßte denn jemand glauben, daß die Muskelgefühle des Gehens genügten, um dem das Höchste suchenden Beschauer zum Ideal zu dienen.

Nein, das konnte Herder wirklich nicht meinen, wenn er die Körperbewegung als hervorragendstes Darstellungsmittel bezeichnete. Er hatte etwas anderes im Sinne. Es gibt einen Unterschied zwischen der musikalischen Vollkommenheit für das Gehör und der Bewegungserscheinung im Lichtsinn. Im Tone vernahmen wir lediglich die Veränderung. Subjektlos schwebte sie in unser Bewußtsein, wie eine Stimme der Allgemeinheit. Hier aber im Lichte bietet sich dem Auge eine ganz bestimmte konkrete Erscheinung dar: ein Leben atmendes Individuum. Dieses ist der Träger der Veränderung, und ihm gehört die Bewegung an: nicht nur in aktueller Gegenwart, sondern als ein Ausdruck seines dauernden Wesens. Dies dauernde Wesen, und seine bleibende Individualität ist der Gegenstand des ästhetischen Interesses. Es ist der eigentliche Inhalt für die Ästhetik des Lichtsinnes. Das Erlebnis der einzelnen Bewegung hat diesem Inhalt gegenüber mehr einen dienenden als einen selbständigen Wert. Die Handlung soll einen Beitrag liefern zur Charakteristik des handelnden Wesens.

Hier wie überall in der Kalligone zeigt sich die Fruchtbarkeit jener Behauptung Herders, daß dem ästhetischen Genuß ein »Begriff« vom Gegenstande beigesellt sei: die Handlung hat

für den Zuschauer um so größeren Wert, als seine Kenntnis vom Wesen des Handelnden reicht. Umgekehrt aber wird durch den ästhetischen Anblick der Bewegung die Kenntnis des Gegenstandes wieder vertieft und bereichert. So vollzieht sich eine Art von Kreislauf: der ästhetische »Begriff« dient uns zum Verständnis der Bewegung. Dann aber dient Bewegung dazu, ihrerseits den Begriff ästhetisch zu fördern.

Wir können nunmehr die Summe ziehen aus unsrer Untersuchung über das Medium der Form und der Bewegung. Beide haben denselben ästhetischen Inhalt: sie geben uns Kunde von einer Vollkommenheit, welche die ganze Wesensanlage des Gegenstandes betrifft. Beide bezeichnen einen psychischen Zustand: die Form zeigt uns im Zustand der Ruhe die Bewegungen, zu denen der Körper fähig ist; die Bewegung zeigt uns dieselbe Körperfähigkeit in aktueller Handlung. — Als Darstellungsmittel sind aber beide zu trennen. Und zwar ist es charakteristisch für die Kalligone, daß sie dem bewegten Gegenstande vor dem ruhenden den Vorzug gibt. Sie bemüht sich überall bei der erläuternden Analyse der ästhetischen Objekte, diese im Zustande der Bewegung vorzuführen. —

Der Grund dafür ist ersichtlich. Der bewegte Körper zeigt dem ruhenden gegenüber ein Plus. Ihm eignet ja ebenfalls die Form, durch die der unbewegte Körper zu uns spricht. Die Handlungsweise aber tritt zu der Gestalt hinzu, um die Formensprache noch zu verdeutlichen. Die Handlung wirkt als »eine feinere Form«. »Das stumpfe Auge, das am Aeußern verweilt, nennet und unterscheidet blos Gestalten; das schärfere, das ergreifende, schauet an Geist in der Gestalt, Seele im Körper. Eben deßhalb aber schauet es nichts als prägnante Anlagen der Natur zu mehr oder minderer Wirkung; ob jede dieser Anlagen zur Wirkung gekommen, ... darüber entscheidet eine feinere Form, Handlung. ... Jedem Gesicht, jeder Mine und Stellung ahnen wir gleichsam ab, was es thun könne, was es thun würde; und sind um so glücklicher, wenn dieses uns in Handlung gezeigt wird.«[1])

Durch den Umstand, daß wir es in der Ästhetik des Lichtsinnes mit konkreten Gegenständen zu tun haben, tritt nunmehr

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 323f.

eine Frage in unseren Gesichtskreis, die bei der unpersönlichen Schönheit des Tonreichs nicht zur Erwägung kam. Es ist die Frage nach der Idee und dem Ideal. Eine Frage, die mehr die Art des Schauens angeht als die Beschaffenheit des Gegenstandes. Denn als was ich den Gegenstand ansehe, soll in ihr zur Verhandlung kommen.

Die allgemeinste Formel, durch die sich der Sinn des Herderschen Ideals kennzeichnet, lautet dahin, daß das Einzelne als Repräsentant des Allgemeinen erkannt werde. — Diese Fassung würde es wohl erlauben, auch in der Musik von einem Ideale zu sprechen. Freilich, das ästhetische Bewußtsein richtet sich dort auf den musikalischen Gefühlsvorgang als solchen, während der Träger dieses Gefühls, das klangerzeugende Subjekt, für das Gehör ins Nebelhafte verschwindet. Es scheint daher an dem repräsentierenden »Einzelnen«, an der fest umrissenen Gestalt zu fehlen, die der idealisierenden Tätigkeit zum Anhalt dienen muß. — Doch es scheint nur so. In Wahrheit handelt es sich bei der Musik ja nicht darum, ein dauerndes Individuum ästhetisch zu verstehen, sondern ein verklingendes Ensemble von Tönen. Dieses Ensemble, nicht das klangerzeugende Subjekt, muß daher als Ideal gedacht werden.

Wie aber wird der musikalische Klang als Ideal gedacht? — Wir erinnern uns, daß Herder von einer geisthaften Selbstoffenbarung der Welt im Tone sprach. Nun, das heißt nichts anderes als die Musik idealisieren. Denn die einzelnen Tonreihen erscheinen eben dadurch als Repräsentanten aller nur möglichen Töne. Als Repräsentanten eines großen Tonlebens, welches die Stimme der sich offenbarenden Welt ist. Die Ausdrücke, mit denen Herder diese Weise der musikalischen Auffassung charakterisiert, entsprechen durchaus den Anforderungen einer idealisierenden Tätigkeit. Die Andacht genießt: »in Einem das All, in Einem Ton harmonisch alle Töne«. Sie fühlt: »im engen Umfang unsrer wenigen Tongänge und Tonarten alle Schwingungen, Bewegungen, Modos, Accentuationen des Weltgeistes, des Weltalls«.[1] — Es kann gar keinem Zweife unterliegen, daß in der Musikästhetik Herders eine Art von Idealisierung statthatt.

Gleichwohl hat Herder selbst die Sache nicht so angesehen.

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 187.

Er beschränkt vielmehr die Lehre von der Idee und dem Ideal auf die Ästhetik des Lichtsinnes. Hier aber hat er sie in klassischer Vollendung ausgebildet.

Die Lehre von der Idee und dem Ideal ist aus der Lehre vom ästhetischen Begriff erwachsen Der »Begriff«, mit dem wir den ästhetischen Gegenstand betrachten, führt uns zu verschiedenen Auffassungsweisen. Nehmen wir nur die äußeren Formen wahr so sehen wir »ikonisch«. Enthält unser »Begriff« eine Vorstellung von der seelischen Eigentümlichkeit des dargestellten Gegenstandes, so sehen wir »ideisirend«. Erkennen wir im einzelnen Individuum den Grund, der die ganze Gattung bezeichnet, so sehen wir »idealisch«.

Übrigens darf nicht verschwiegen werden, daß Herder sich in der Kalligone keineswegs streng an die sprachliche Unterscheidung zwischen Idee und Ideal hält. — Trotzdem unterliegt es keinem Zweifel, daß er die beiden Begriffe der Sache nach durchaus geschieden wissen wollte. Charakteristisch dafür ist die Stufenleiter, nach der er den Wert der Künstler abschätzt. Den untersten Rang nimmt der bloß »ikonisch« sehende Porträtmaler ein, »der ein Ideeloses obwohl genaues Conterfait macht«. Hoch über ihm steht bereits der »ideisirende« Künstler, der »von Fremdem gesondert«, die Idee des Einzelnen darstellt. Weitaus die höchste Stelle gebührt demjenigen, dem »die Natur jene glückliche Gabe gegeben hat, im Einzelnen den Grund zu sehen, der die ganze Gattung bezeichnet«. Ein solcher »mahlet wesenhafter, und wenn ihm das Höchste hierinn zu erreichen gelingt, idealisch«.[1])

Offenbar sind demnach Idee und Ideal sehr verschieden. In der Idee gilt es nur das herauszuerkennen, was dem Gegenstande wirklich eignet: seine »reinste Gestalt« .Beim Ideal aber scheint es, als ob wir den Gegenstand mit einem fremden Maßstabe messen. Denn das einzelne Individuum, welches wir wahrnehmen, weiß selber nichts von jener Gattungsvollkommenheit, für die es uns Repräsentant sein soll. Der Gedanke der Gattung erscheint vielmehr als ein künstlicher, vom Menschen gebildeter Begriff, den er von sich aus an das Objekt heranbringt; prüfend, wie weit es diesem Maßstab entspreche. — Idee und Ideal haben in der Kalligone ein inhaltlich verschiedenes Wesen.

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 298.

Wir werfen zunächst einen Blick auf das Wesen der Idee. — Wer im schönen Gegenstande dessen individuelle Eigenart erkennt, der hat ebendamit die Idee des Gegenstandes erfaßt. Die Idee ist jedoch eine individuelle Eigenart im höheren Sinne des Wortes. Sie ist nicht die selbstverständliche Eigentümlichkeit der bloßen äußeren Gestalt, die zufällige So-oder-so-Bestimmtheit in den Formen des Dinges. Sie ist vielmehr jener nur dem intelligenten Auge sich entdeckende zentrale Zusammenhang, der alle einzelnen Formen des Organismus beherrscht; den sie alle mitkonstituieren helfen; und dessen Abglanz sie andrerseits wieder sind. Um die Idee der Dinge innezuwerden, muß der Beschauer sich aus allen Teilen der schönen Gestalt ihren inneren Zusammenkombinieren. Indem er dann von diesem neugefundenen Zentrum aus die einzelnen Teile wieder betrachtet, vertieft sich ihm sein ästhetischer Begriff von der Bedeutung jener Teile für das Leben des Ganzen.

Wir wissen bereits, worin diese allbeherrschende Lebenseinheit des Ganzen besteht, und was den Schlüssel bildet zum Verständnis der organischen Schönheit. Es ist das geistige Leben, das aus der Form und der Bewegung ästhetisch erkannt wird. Nun aber erhält diese uns schon bekannte allgemeine Art des ästhetischen Schauens durch die Einführung der Idee noch eine besondere Wendung. Die Idee ist dasjenige Wesen der Gestalt: »was sie seyn soll«. Sie ist das, was wir als moralische Menschen in unserm eigenen Wesen fühlen, wenn das Gewissen uns sagt: »sprich mit der reinsten Gestalt deiner selbst«.[1]) Sie ist m. a. W. diejenige individuelle Vollkommenheit des einzelnen Wesens, welche zur Verwirklichung kommen würde, wenn seine eigentümlichen guten Anlagen zur alleinigen vollen Entfaltung gekommen wären; wenn die guten Anlagen nicht zu kämpfen hätten mit allerlei schlechten, die das Tüchtige hindern, sich zur absoluten Herrschaft emporzuschwingen. Die Idee ist die körperliche oder geistige Bestimmung des ästhetisch wahrgenommenen Individuums.

Es ist berechtigt, die in jedem Einzelnen angelegte Vollkommenheit als individuelle Idee zu bezeichnen. Denn diese Idee ist nicht bei allen Schönheiten derselben Gattung dieselbe. Sie hängt vielmehr ab von der jedesmal verschiedenen Konstella-

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 296 f.

tion, in der die einzelnen Anlagen bei den einzelnen Wesen zusammenwirken. Diese besondere Konstellation der guten Anlagen ist aber als Teilcharakter für die Kennzeichnung des einzelnen Individuums ebenso charakteristisch wie sein individueller Gesamtcharakter.

Wir haben die Herdersche Auffassung der Idee im Hinblick auf das Schöne der organischen Gebilde entwickelt. Sie hat von hier ihren Ausgang genommen und ist hier am deutlichsten. Sie kommt aber ebenso in den Formen der leblosen Kunst zur Geltung. Wir werden uns dessen noch gelegentlich erinnern. —

Wenn sich in der Idee die höchste Vollkommenheit des Individuums kundgibt, so drückt das Ideal die höchste vorstellbare Vollkommenheit der Gattung aus. Das Ideal ist also die Idee der Gattung. Wie wäre ein solches Ideal zu denken? Offenbar — da die Gattung aus gleichartigen Individuen besteht — repräsentiert durch ein einzelnes Individuum. Dieses ideale Individuum würde, wie jedes andere, seine ihm eigene Idee haben. Die Besonderheit seiner Idee bestünde aber darin, daß sie in allseitiger Vollkommenheit alle diejenigen Anlagen in sich vereinigt, die in den anderen Geschöpfen der Gattung verschiedenartige Ideen erzeugen.

Die einzelnen Individuen einer Gattung pflegen für gewöhnlich nicht alle Anlagen in der gleichen Proportion zu besitzen. Ein jedes hat seine Vorzüge und seine Mängel. Diese Vorzüge ohne die Mängel liefern, wenn man das Individuum als solches betrachtet, die Grundlage für das, was Herder die »Idee« des einzelnen Geschöpfes nennt. — Nun aber kann man auch, statt den Blick auf das Individuum zu beschränken, vielmehr seine Stellung innerhalb der ganzen Gattung ins Auge fassen. Dann pflegt sich das Urteil zu bilden: daß alle Vorzüge des Individuums mir zeigen, was die Gattung in irgend einer Hinsicht zu leisten vermag; alle Mängel dagegen abzuleiten sind aus einem Zurückbleiben hinter dieser Gattungsvollkommenheit. Wer so urteilt, hat sich des Ideals als Maßstabes bedient; denn ein Idealgeschöpf ist ein Individuum, welches alle Eigenschaften seiner Gattung in vollkommenem Maße besitzt: vorausgesetzt natürlich, daß diese Vorzüge zusammenbestehen können. — Von einem solchen Individuum könnte man sagen, daß es trotz seiner konkreten Eigentümlichkeit etwas Überkonkretes, Allgemeines darstellt.

»Ohne Verlust des Bestimmten nimmt man ... im Einzelnen ein Alles derselben Art wahr, mit idealischer Freude.... Freudig staunt man, wenn man im Anschaun des Allgemeinen im Besondern zwischen beiden die Grenze sucht und sie kaum findet.«[1])

Wie das Ideal die Idee der Ideen, so ist der Mensch das Ideal der Ideale. Herder deutet seine Sonderstellung in der Ästhetik dadurch an, daß er ihn als Krone der Schöpfung schildert, die durch die Stufenleiter der Tierwelt zum Menschen emporweist. Andrerseits aber findet er das Ideal der Menschheit gerade in dem, was den Menschen über das Tier erhebt; was das Tier nicht zu erreichen vermochte. »Wenn jede Kunst das Vollkommenste ihrer Art sucht, so mußte die Kunst, die Organisationen leibhaft bildet, sich an die vollkommenste Organisation, die Menschengestalt vorzüglich halten, und in dieser das Vollkommenste, die reine Idee der Menschheit suchen und bilden. Welches war diese? Ohne Zweifel die Form, die den Menschen am wesentlichsten vom Thier unterscheidet und seinen geistigen Charakter ausdrückt.«[2])

Zwei scheinbar einander entgegengesetzte Motive sind in dem Gedankengange der Worte Herders verquickt. Die Menschengestalt als Ideal der gesamten Tierwelt gedacht und eine Menschengestalt, die das Ideal der Menschheit im Unterschiede vom tierischen zum Ausdruck bringt: das scheint, wenn beides in demselben ästhetischen Erlebnis bestehen soll, ein wahrer Widerspruch. Das wirkliche Verhältnis zwischen beiden Motiven, könnte man meinen, ähnelt der Stellung des Ideals zur Idee. Der Mensch als Repräsentant der organischen Lebewelt ist allerdings ihr wahres Ideal. Aber als Repräsentant der Menschheit abgesondert vom tierischen ist er es nicht. Er ist als solcher vielleicht für den beschränkten Kreis der Menschen ein »Ideal.« Für jenen größeren Kreis der Gesamtheit der Organismen trägt er nur eine Art von »Idee«; vertritt er nur ein Teilgebiet vom Ganzen.

Die sachliche Berechtigung des Einwurfes steht außer Zweifel. Trotzdem enthält Herders Formel vom Ideal der Ideale gerade durch ihr Doppelwesen eine tiefe und bedeutende Wahrheit. Man darf sich nur nicht durch den oberflächlichen Schein täuschen lassen. Die Lösung der Schwierigkeit erhellt

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 298. [2]) Ebd. S. 292.

aus dem eigenartigen Sinn, welchen Herder dem Gedanken des Ideals im Überblick über die gesamte Schöpfung beilegt.

Der Satz der Kalligone, daß der Mensch »uns das Maas und Muster der organischen Schönheit« sei, will dahin verstanden werden, daß bei einer Rangeinteilung aller bewußten Individuen die Höhe des Platzes davon abhängt, ob das Geschöpf näher oder weiter von der Höhe des Menschengeistes entfernt ist.[1]) Diese Stufeneinteilung spielt nicht nur in Herders Weltanschauung eine große Rolle. Sie erscheint vielmehr auch dem gemeinen Denken ganz natürlich, ja selbstverständlich. Sehen wir aber die gesamte Lebewelt von diesem Gesichtspunkte an, so ist sie uns eine gewaltige Masse, die, beseelt von dem gemeinsamen Ziel, nach Klarheit des Bewußtseins zu streben, im Menschengeist ihren Gipfel findet. — Etwas anderes wollte Herders Lehre vom Ideal der Ideale nicht sagen. Sie wollte den anthropozentrischen Standpunkt beleuchten, an dem sich das natürliche ästhetische Urteil über die Schöpfung orientiert. Dies Urteil bedient sich des Menschentums als Maßstabes der ästhetischen Bewertung. »Dem Menschen ist . . . Menschheit das Schönste.«[2]) Nicht als ob im Menschen eine Vereinigung aller Vorzüge der Tierwelt zu sehn wäre. Aber das Menschlichste des Menschen ist in der organischen Schöpfung keimhaft angelegt; und so scheint dieselbe zur Humanität emporzuweisen.

Man möge sich nur nicht daran stoßen, daß Herder die Unterschiedenheit des Menschengeistes vom Tierreich betont. Diese Unterschiedenheit bedeutet ja nichts anderes als eben die Stufe, die den Menschen auf den Thron erhebt, über die höchsten Tiere hinaus. Ohne die Unterschiedenheit, ohne die Stufe wäre der Mensch eben das Ideal n i c h t. Sein Menschentum allein ist es, was ihm die Würde des Ideals der Ideale verleiht. —

Neben dem Problem der inhaltlichen Beschaffenheit des Ideals steht ein Problem, das die Möglichkeit seiner Wahrnehmung betrifft.

Wir haben bemerkt, daß es scheint, als ob die Schauung des Ideals im Einzelgeschöpf nur vollzogen werden kann, indem wir ein uns selbst angehöriges Gedankenbild, die Idee der Gattung, an das ästhetische Objekt heranbringen und dasselbe mit diesem ihm eigentlich fremden Maßstabe messen. Dadurch

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 90. [2]) Ebd. S. 120.

wird die Schauung des Ideals zu einem psychologischen Problem. Es fragt sich nämlich, wodurch wir einen solchen Maßstab erwerben; wie ein Gattungsideal in uns rege werden kann, da wir doch jederzeit nur Individuen zu Gesicht bekommen und also höchstens »Ideen« zu bilden berechtigt wären. — Kant hatte sich durch die Annahme einer »Normalidee« geholfen; einer Art sinnlichen Gemeinvorstellung, die wie die bekannten typischen Photographien einen ungefähren Durchschnitt aller bisher gesehenen Gattungsgeschöpfe anzeigt. Es ist für die Auffassung Herders vom Ideal sehr bedeutsam, daß er in der Kalligone auf das energischte gegen eine solche Theorie protestiert.

Das Ideal ist bei Herder kein Resultat aus einer induktiven Anhäufung von Tatsachen. Es ist vielmehr durch und durch teleologisch, d. h. am Maßstabe einer für diese Gattung größtmöglichen Vollkommenheit orientiert. Ein solcher Maßstab, meint Herder, muß vom Künstler intuitiv konzipiert sein. Daher ist die Fähigkeit, idealisch zu sehen, eine Sache der angeborenen ästhetischen Begabung. Eine Sache, die wohl »durch Beobachtung, Studium, Uebung erweckt, geleitet, gestärket« werden kann, sich aber nicht »erstudiren« läßt.[1])

Charakteristisch für diese Annahme ist die eigentümliche Wendung, die Herder der Erzählung von dem idealisierenden Verfahren des Zeuxis gibt. »Aus mehrerem Schönen sammlete Zeuxis nach einer bekannten Geschichte das Ideal der Schönheit; was heißt dies? Hatte der wählende, der sammlende Künstler kein Ideal des Ganzen in seiner Seele; so konnten ihm einzelne Ideen, wenn sie auch die schönsten waren, dazu nicht helfen; und setzte er sie ungeschickt zusammen, so verfehlte er gewiß seines Endzwecks. War aber das Ideal des Ganzen in ihm fest, so wußte er, wozu er sie wählte. Er ließ jedem Charakter das Seine; und stellte aus ihnen seine Idee dar.«[2]) — Also nicht einmal das will Herder zulassen, daß die Konzeption des Ideals sich durch eine Zusammensetzung der Ideen bilde, die zerstreut bei den Einzelgeschöpfen der Gattung wahrgenommen wurden. Zeuxis braucht im Grunde weder zu wählen noch zu sammeln. Er hat ein Idealbild des Ganzen von vornherein »in seiner Seele«. Nur was diesem, seinem schon konzipierten Bilde entspricht, nimmt er an. Er billigt, was er sieht. Aber die Ver-

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 298. [2]) Ebd. S. 297.

mehrung des Gesehenen kann nicht dazu dienen, seine innere künstlerische Schauung neu zu gestalten oder zu modifizieren.

Die Entstehung des Ideals im künstlerischen Geiste ist für Herder ganz und gar unabhängig von der Menge der geschauten Individuen. Das Genie braucht nur einen einzigen Vertreter der Gattung zu sehn. An ihm erkennt es sofort die Bestimmung des Geschöpfes, und was demselben etwa noch fehlt, um vollkommen in seiner Art zu erscheinen. »Nicht tausend Löwen durfte der Künstler sehen und messen, der den Löwen zu Venedig oder im Campidoglio bildete; ein wackerer Löwe genügte ihm. Er durchschaute seine Natur, erfaßte seine Idee und bildete in ihm die Idee des Löwengeschlechts, den Monarch der Thiere.«[1])

Es ist erstaunlich und auch heute noch höchst lehrreich zu sehen, wie Herder in ästhetischen Dingen fast immer das tiefer Liegende und das Richtige mit feinem Takte herauszufühlen versteht. Das Glänzende und Bemerkenswerte seiner Lehre vom Ideale besteht darin, daß er mit dem Bedeutungsgehalt des Wortes Ideal nicht die Entstehung des Idealbildes im Geiste des Schauenden zusammenwirft. Der Bedeutungsgehalt des Wortes Ideal will besagen, daß dasselbe eine Gattungsvollkommenheit ausdrücke, und daß es eine Vereinigung der Vorzüge bilde, die bei den gewöhnlichen Gattungsgeschöpfen nur ungleichmäßig zur Geltung kommen. — Von diesem Bedeutungsgehalt ist die Entstehung des idealen Bildes im Geiste des Schauenden und zumal des Künstlers unabhängig. Der Künstler erkennt aus der Beschaffenheit des organischen Gebildes unmittelbar den Zusammenhang seiner Konstruktion. Er errät den Zweck, dem die Teile des Ganzen dienen sollen; und er urteilt alsdann, ob dieser Zweck als das Seinsollende erreicht sei oder nicht. Er bedient sich des Idealbildes als Norm.

Diesen Sachverhalt hat Herder richtig durchschaut. Er hat erkannt, daß Normen, wenn anders es wirkliche Normen sind, sich im teleologischen Hinblick auf ein zu erreichendes Ziel orientieren, nicht im induktiven Rückblick auf zufällig bestehende Tatsachen; daß ihre Auffindung eine Sache der Intelligenz ist, nicht eine Sache der bloßen Erfahrung. Es war gedankenlos, das Ideal, welches im strengen Sinne des Wortes eine Norm zu

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 297.

sein beansprucht, aus einer bloßen Zusammenhäufung der Individuen, über die es Norm ist, entstehen zu lassen. — Herder hat in dieser Erkenntnis einen Fehler bezwungen, dem sein Gegner Kant nicht völlig entgangen war.

Endlich sei an dieser Stelle noch auf die große Bedeutung hingewiesen, die dem Ideale im Gesamtaufriß der Kalligone zukommt. Man hat Herder gar zu oft den Vorwurf gemacht, daß er schließlich dahin komme, die ganze Natur schön zu finden. Das aber sei absurd. Der Vorwurf ist unberechtigt. Man hätte besser getan, darauf zu achten, daß Herder stets vollkommene Gattungsgeschöpfe, Ideale, im Auge hat, wo immer er seine Gedanken über ästhetische Dinge an der Natur erläutert. Man hätte das übrigens auch an Herders Häßlichkeitstheorie sehen können, wo die unvollkommenen Naturgeschöpfe berücksichtigt werden; ganz zu schweigen davon, daß nicht alles Natürliche, was Herder »schön« nennt, für ihn im ästhetischen Sinne schön ist.

Mit der Darstellung des Allgemeinen durch das Besondere im Ideal, da man »freudig staunt, wenn man im Anschaun des Allgemeinen im Besondern zwischen beiden die Grenze sucht und sie kaum findet«, ist nicht die Darstellung eines abstrakten Allgemeinbegriffs unter der Gestalt eines einzelnen Gegenstandes im Symbol zu verwechseln. Herder hat eine derartig symbolisch-allegorische Verwendung des schönen Objekts in der Kunst abgelehnt. Das ist nicht nur ein ehrenvolles Zeichen für sein ästhetisches Feingefühl; sondern es ist auch bedeutsam für die Kennzeichnung des ästhetischen »Begriffs« in der Kalligone.

Die allegorische Deutung des abstrakten Begriffs aus dem konkreten Gegenstande besteht darin, daß wir eine hervorragende Eigenschaft des Objekts substantivieren; d. h. das, was wir unmittelbar an ihm als konkrete Beschaffenheit wahrnehmen, in einen allgemeinen Begriff umwandeln. Dieses Vorgehen aber widerspricht ganz und gar dem, was Herders ästhetischer »Begriff« fordert. Er fordert, daß wir uns beim Anblick des Gegenstandes seiner so und so bestimmten wirklichen oder ästhetisch wirklichen Existenzweise bewußt werden. Allgemeinbegriffe aber existieren nicht »wirklich«. Sie können wenigstens nicht in dem Sinne existieren, wie etwa das Kraftgefühl in diesem oder jenem Löwen oder das Wohlsein, das aus der voll-

endeten Schönheit einer Menschengestalt spricht. Daher mag uns wohl ein Baum majestätisch erscheinen, wenn er »in Einem Stamm mit vielen Zweigen ein weites Gebiet überschattet und aussaugt, dagegen aber Vielem auf ihm Lebenden, einem Staat von Blättern, Blüthen, Früchten, Zweigen, Bienen, Vögeln und Insekten eine Hofstatt giebt«.[1]) Allein daß wir diese Eigenschaften substantivieren und den majestätischen Baum zur Darstellung der Majestät überhaupt stempeln, ist ein Willkürakt unsrerseits, der keineswegs seinen Rechtsgrund in der einfachen individuellen Erscheinung finden, die sich unsern Augen kundgibt.

Trotz alledem verwirft Herder den Gebrauch des Symbols nicht völlig. Es gibt in der Welt der Symbolik Stufen. Nur die oberste Stufe, das soeben gekennzeichnete, das »conventionelle« Symbol ist zu verurteilen. Eine Frauengestalt mit verbundenen Augen, einer Wage und einem Schwert würde niemand als »Gerechtigkeit« ansprechen, wären wir nicht durch Konvention daran gewöhnt, sie als ein Symbol zu verstehen. Ebenso weiß nur der, der die »Farbensprache« kennt, daß Blau »Beständigkeit«, Rot »Jugend und Liebe«, Grün »Hoffnung«, Weiß »Unschuld« bedeutet.

Neben dieser konventionellen Symbolik besteht aber eine andere. — Was denken wir beim Anblick eines Weibes mit verbundenen Augen, mit Schwert und mit Wage? Ein Jeder, der die Aufgaben des Richteramtes kennt, denkt daran, daß dieses Weib durch die Binde sich vor Parteilichkeit schützen will; daß vor ihr kein Ansehen der Person gilt; daß sie mit der Wage Recht und Unrecht gewissermaßen abwägt, mit dem Schwerte aber den Schuldigen straft. Das alles sind ganz konkrete Dinge. Wir haben einen Menschen vor uns oder eine Göttin, die das Richteramt ausüben will. Ebenso erinnern wir uns an dieser Stelle, daß Blau nach Herders Meinung dem Auge als beständig erscheint, Rot als schnell und jugendfrisch, Weiß als rein und unbefleckt. Symbole dieser Art finden Herders Billigung. Sie drücken eine wirkliche Beschaffenheit des Gegenstandes aus und befriedigen den nach Wahrheit verlangenden Begriff des Schauenden. Sie sind keine Kunstprodukte einer Konvention. Sie sind »Natursymbole«. »Symbole« freilich nur noch in dem Sinne, daß sichtbare Handlungen und Formen für

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 323.

eine unsichtbare Seele, die in ihnen zum Ausdruck kommt, »symbolisieren«.

Auf das Natursymbol ist das konventielle Symbol zurückführen. »Jede echte Convention hatte in der Natur ihren Grund;« meint Herder, »der Verständige sucht sie auf; und auch ein abgegriffenes Symbol gebraucht er nicht ohne Bedeutung.« [1]) Der ursprüngliche und brauchbare Kern der konventionellen Symbolik besteht darin, daß sie in ihren symbolischen Gestalten diejenigen allgemeinen Eigenschaften oder Handlungen darzustellen sucht, welche in concreto die einzelnen Repräsentanten wirklich und für jedermann verständlich ausführen. Dies Wirkliche und Verständliche war ehemals die einzige Bedeutung, die jenen symbolischen Gestalten zukam. Auf sie beschränkt sich das Interesse des ästhetisch gebildeten Betrachters. Er sucht nicht den abstrakten Allgemeinbegriff im Dargestellten auf; sondern die konkrete seelische Eigenschaft, die im Gegenstande ästhetisch wirklich ist. Für ihn enthält das konventionelle Symbol die reine und natürliche Bedeutung, die es ehemals als Natursymbol hatte. [2])

Endlich sei noch auf eine Eigentümlichkeit in der Ästhetik des Symbols hingewiesen, die bei Herder freilich nur einmal und auch da nur andeutungsweise an die Oberfläche taucht; die aber als Unterströmung in seinen Ausführungen über das Symbol wirksam ist. Sie führt uns auf einen Zusammenhang des Symbols mit dem Ideal. Der seelischen Individualität, die sich in der allegorischen Gestalt kundgibt, kommt eine allgemeinere und das gewöhnliche Maß der Persönlichkeiten übersteigende Bedeutung insofern zu, als sie die zu symbolisierende Eigenschaft in idealer Ausprägung, d. h. in denkbar größter Vollkommenheit zu besitzen pflegt. Diese ideale Ausprägung aber will besagen, daß alle einzelnen Kundgebungen, die hier auf Erden von einem abstrakten Begriff, von der Gerechtigkeit, der Wissenschaft, der Jugend gedacht werden können: daß alle diese Kundgebungen nur einen Abglanz darstellen sollen von der konzentrierten Verkörperung, durch die der Künstler den Ausdruck höchster Gerechtigkeit, höchster Wissenschaft, höchster Jugend hat wiedergeben wollen.

Die höchste Gestaltung der höchsten menschlichen Eigen-

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 323. [2]) Ebd. S. 319.

schaften pflegt dem Menschen als übermenschlich zu erscheinen. Die Mythologie der Antike verwandelte Menschlichkeiten in Götter. Den tiefen Sinn dieser Verwandlung hat die Kunst aller Zeiten wohl verstanden. Überall wo sie sich der sinnbildlichen Darstellung bedient, erscheint das Symbol in übermenschlich göttlicher Gestalt. »Gestaltete Begriffe können nicht anders als mit feierlicher Abzeichnung, wie aus einem höheren Reich erscheinen; und doch müssen sie Naturgestalten so nahe kommen, daß sie zur Geschichte gehören, mithin Symbole und Nichtsymbole zu seyn scheinen.« [1])

Bevor wir zu der konkreten Ausgestaltung der Ästhetik des Lichtsinnes fortschreiten, haben wir noch auf Herders Theorie des Häßlichen einen Blick zu werfen.

Es ist der Kalligone mit dem Häßlichen wie mit dem Ideal gegangen: nur bei dem Schönen des Gesichts ist es zu einer eigentlichen Lehre vom Häßlichen gekommen. In der Musikästhetik hörten wir nichts davon. Das ist kein Zufall. Über das Mißfällige in der Musik ließ sich vom Standpunkte der Herderschen Ästhetik in der Tat wenig sagen. Die Theorie der Mißtöne wäre die Umkehrung von der Theorie der Wohlklänge geworden. Wie die letzteren als der unmittelbare Ausdruck einer schönen Seele; so würden die ersteren als der unmittelbare Ausdruck einer unvollkommenen Seele zu erklären sein. Und ebenso: wenn Spannung und Lösung das Prinzip des melodischen Fortschritts war; so würde ungelöste Spannung das Prinzip der Disharmonie bilden.

Weit reicher gestaltet sich die Häßlichkeitslehre in der Ästhetik des Lichtsinnes. Wenn man unter häßlich alles dasjenige verstehen will, was Mißfallen erregt, so lassen sich in der Kalligone drei verschiedene Gruppen von Häßlichkeit unterscheiden. Unser Mißfallen kann einmal dadurch bedingt sein, daß dem Gegenstande eine Unvollkommenheit anzuhaften scheint. Oder dadurch, daß sich der Nebengedanke des Unangenehmen als Gefährdung des eigenen Ich einschleicht. Oder endlich dadurch, daß unser sittliches Gefühl verletzt wird.

Der erste dieser Faktoren ergibt sich aus Herders systematischer Grundlegung der Ästhetik von selbst. Wenn das

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 325.

Vollkommene sich als Wohlsein äußert, und dieses Wohlsein sympathisch von uns miterlebt wird; so äußert sich das Unvollkommene gegenteils als Mißbehagen, und unserm Blick mißfällt das Objekt. Wir fühlen uns im Vorstellungsgefühle mit allen denjenigen Schäden behaftet, welche wir dem Häßlichen glauben beilegen zu dürfen. Ein peinliches Bewußtsein, von dem wir uns zu befreien suchen durch Vermeidung des Anblicks.

Einen besonderen Fall solcher Unvollkommenheit bilden die Wesen, welche, zwei Naturelementen angehörig, beiden sich anpassen müssen. Ihr Körper kann nicht wahrhaft einheitlich gebaut sein. Er muß verschiedenen Prinzipien gehorchen. Im Wasser erscheinen uns die Füße der Eidechse nicht eben vollkommen; und auf der Erde befremdet ihr langer, klebriger Körper. Auch die Vögel suchen wir am liebsten in ihrem Elemente, der Luft auf; und der Schwan, das Wassertier, erscheint uns unschön, wenn er mit seinen halb zum Schwimmen, halb zum Gehen bestimmten Füßen die Erde betritt.[1] »Alle lebendige Wesen, die, am Rande eines Naturreichs gestaltet, zu zwei derselben gehören, dünken uns häßlich, weil der Inbegriff ihrer Naturkräfte entweder unentwickelt ist oder uns doppelgestaltig, mithin verworren erscheinet.«[2]

Freilich nicht immer ist die Meinung von der Unvollkommenheit des wahrgenommenen Gegenstandes in den Tatsachen begründet. Sie ruht oft nur auf dem falschen »Begriff«, mit dem wir den Gegenstand messen. Wie häufig begegnet es uns, daß wir die Vollkommenheit dessen, was wir erblicken, nicht verstehen! »Wenn Menschen sich an der Blume erfreuen, so ists, weil ihre Organe mit der Gestalt und Wirkung dieses lieblichen Wesens übereinstimmen; wo nicht, so blühet sie, ihnen unbemerkt oder widrig, ihr selbst aber gnügend.«[3] — Es ist nur als normative Forderung zu verstehen, wenn es in der Kalligone bisweilen den Anschein hat, als wäre alles, was der ästhetische Blick vom Gegenstande sagt, auch theoretisch wahr und richtig. Die Theorie des Häßlichen zeigt deutlich, daß Herder sich der in Wahrheit bestehenden Grenzen unserer ästhetischen Urteilsfähigkeit wohl bewußt war; und daß ihm die »höhere Sinnlichkeit« des Menschen in ihrer tatsächlichen Beschaffenheit nichts weniger als unfehlbar erschien.

Das zeigt sich auch bei der zweiten Gruppe der Erscheinungen,

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 82. [2]) Ebd. S. 89. [3]) Ebd. S. 77.

die ein ästhetisches Mißfallen bewirken. Die Unlust sollte hier dadurch entstehen, daß sich beim Anblick des Objektes — selbst des schönen und des vollkommenen — die Nebenidee des Unangenehmen einschleicht.

Das Schöne als ästhetisches Erlebnis war, wie wir gesehen haben, ein Angenehmes jener feineren Sinne, die fremdes Wohlsein sympathisch mitempfinden. Wie aber, wenn der feinere Sinn im Widerspruch mit dem gröberen steht? Wenn das, was wohl an sich vollkommen sein mag, dem eignen Ich des Schauenden feindlich ist? Da zeigt es sich, daß, wenn der feinere Sinn dem Werte nach der überlegene ist: der gröbere doch immer intensiver wirkt und im ästhetischen Genuß den feineren überwuchert. Charakteristisch für diese Kraft in der Wirkung des sinnlich Unangenehmen ist der Ekel. Ihm bleibt »die Pforte der schönen Künste verschlossen. Seine Darstellung wird, ... wenn sie wirket, widrig.« [1]) »Bei feinen Organisationen wirkt Ekel so stark und unaufhaltsam, daß blos das Nennen oder Schreiben eines Namens, der Anblick einer Farbe dazu empöret. Und wie gewaltsam ist die Wirkung des Ekels, das Erbrechen! Die ganze körperliche Natur ringt, hinwegzustoßen, was nicht zu ihr gehöret.« [2]) — Dies ist es, was uns das an sich Vollkommene so oft zum Gegenstande des Abscheus macht. Bei dem niederen Getier des Schlamms, bei den Insekten, die aus dem Morast stammen, vermag die Kenntnis ihrer Vollkommenheit den intensiven Schauder nicht zu überwinden. Wir können ihre Schönheit nicht verstehen, da sie uns ekeln und dem eigenen Ich gefährlich scheinen.

Es ist für die Reinheit der ästhetischen Methode in der Kalligone charakteristisch, daß sie diese Art der Häßlichkeit nicht als eine Häßlichkeit im eigentlichen Sinne anerkennt, sondern nur als eine Urteilstäuschung: da »Nebenideen« die Gedankenklarheit »verdunkeln«. [3]) — Ja, Herder stellt die ideale Forderung, daß wir uns der Gewalt der Nebenideen trotz ihrer scheinbaren Macht entziehen sollen. »Alle Widrigkeiten unsres Geschlechts gegen ganze Gattungen (der Tiere), aus Furcht oder aus Sorge für unsre Sicherheit, für unsre Gesundheit und Reinheit, die unser Urtheil irre führen, werden (wenn wir unbefangen urteilen wollen) abgesondert.« [4])

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 32. [2]) Ebd. S. 31. [3]) Ebd. S. 89.
[4]) Ebd. S. 84.

Endlich die dritte Gruppe. In ihr sollte das sittlich Anstößige dem ästhetischen Bewußtsein als häßlich erscheinen. Die Gefühle der höheren Art können nicht nur durch das Unangenehme der gröberen Sinnlichkeit, sondern bisweilen auch durch ihr Angenehmes verletzt werden. Es gibt Gebiete, wo das Gelüste der gröberen Sinne mit dem Empfinden der feineren im Streit liegt. Ein Streit, der um so schwerer ausgekämpft werden muß, als hier das Angenehme mit dem Angenehmen hadert.

Nichts ist der edeln Lust am Schönen widerwärtiger als üppig lüsterne Lust am Gemeinen. Hier treten die beiden Extreme in der menschlichen Natur, das tierische und menschliche einander gegenüber. Das menschliche allein gehört der Kunst als »sittlich-Schönes«. Denn was die Kunst erstrebt, das ist ja die Erhebung zur reinsten höchsten Menschlichkeit, zu jenem Ideal, das uns das Griechentum in seine Götterbilder prägte. Von diesem Ideale aus erblickt, erscheint das Tierische als untermenschlich und stößt uns gerade deshalb ab, weil wir auch unser eigenes Selbst nicht völlig frei von jenen dämonischen Mächten fühlen, und weil wir wissen, daß das Lüsterne der hohen Menschlichkeit gefährlich ist.

Die Scheu des ästhetischen Taktes vor der Darstellung des Lasters führt letzten Endes zurück zu jener Häßlichkeit der zweiten Gruppe: für das ästhetische Bewußtsein ist das Lüsterne, das scheinbar Angenehme gleichwertig mit dem Widrigen der gröberen Sinnlichkeit und wirkt wie Ekel. »Da der feinste Punkt des Wohlgefallens der Schönheit, Reiz ist; was hat das sittlich-Schöne am sorgsamsten zu vermeiden? Das Lüsterne. Vor ihm flieht die sittliche Grazie. Lüsternheit, je gröber sie dargestellt wird, um so mehr vernichtet sie, Gesetzen der Natur und Kunst zufolge, die Schönheit. ... Kein üppiges, geschweige gewaltthätiges Gemählde ist schön, nach innern Regeln der Kunstschönheit; je mehr es den verdorbenen Geschmack oder die Lüste reizt, desto mehr entsagte es der Kunst.« [1])

Anders dachte Herder über die Darstellung des Üppigen im Tierreich. Zwar erscheint uns auch dort das Lüsterne als widerwärtig; doch nur weil unser Urteil durch falsche Nebenideen beeinflußt ist. Denn an und für sich ist der Geschlechts-

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 326 f.

trieb durchaus dem Tiere gemäß. Nur ein fremder Gedankenzug drängt sich uns auf und verhindert uns, den wahren Sachverhalt in der Natur zu würdigen. Unwillkürlich denken wir bei dem Gebaren der Tiere an das Tun des Menschengeschlechts. Den Affen zumal, diesen lüsternen »Grenznachbarn« der Menschheit, »sieht niemand leicht ohne Schaam und Abscheu an. In der Stille sagt man zu sich selbst: „wie manchem unsers Geschlechts ist er so ähnlich“.« [1])

Ein solcher Vergleich ist in einer normativen Ästhetik nicht statthaft. Herder fordert mit Recht, daß das ästhetische Bewußtsein von allen Nebengedanken gereinigt werde, und daß wir mit dem angemessenen Begriff der Tierwelt gegenübertreten. »Es war eine Zeit, ... da noch keine Menschen auf Erden waren, da Genien alles bewohnten. Als solche Genien müssen wir jede Thiergattung betrachten, keine entartet.« [2]) Von hier aus auch erklärt es sich, wenn Herder von den Griechen rühmt, daß ihre Kunst die Lüsternheit »dahin, wo sie dem Ausdruck nach gehört, ins Geschlecht der Faunen setzte«. [3])

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 84. [2]) Ebd. [3]) Ebd. 327.

Die besondere Ästhetik des Lichtsinnes.

Mit der Theorie der Häßlichkeit hat unsere Betrachtung der allgemeinen Grundlagen für Herders Lichtsinn-Ästhetik ihren Abschluß erreicht. Wir treten nunmehr ihrer Ausgestaltung im einzelnen näher.

Einen Übergang bietet uns das merkwürdige Kapitel, das Herder »Vom Angenehmen in Gestalten« betitelt hat. Es ist hier die Frage nach dem Eindruck, den die simpelsten Formen als solche auf uns ausüben. Lotze hat diesem Problem in seiner Geschichte der Ästhetik besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Er hat meisterhaft dargelegt, wie wohl begründet Herders Meinung ist, daß wir auch in den einfachsten stereometrischen Gebilden eine Art von Leben zu erblicken glauben; daß also das Prinzip der ästhetischen Beseelung und des psychischen Ausdrucks im Körper nicht nur dem lebenden Wesen gezollt, sondern in analoger Weise auch dem toten Gebilde zugeeignet wird.

Fragten wir Herder, woher wir den Rechtsgrund zu einer solchen Belebung des Unbelebten nähmen, so würde er uns auf die Wirkungen unserer alltäglichen Erfahrung verweisen. Aus der Erfahrung kennen wir die verschiedensten Formen. Wir sehen sie immer wieder an diesem oder jenem Körper; und wir sehen sie überall einen ähnlichen Dienst verrichten. So befestigt sich in uns die Gewohnheit, beim Anblick bestimmter Formen an bestimmte Funktionen zu denken. Diese Funktionen aber stellen wir uns vor nach Art der Kraftleistungen, die wir selber auszuführen vermögen. Und wir beseelen dementsprechend den fremden Körper mit den Muskelgefühlen, die wir an seiner Statt zu erleben glauben.

Die vertikale Linie z. B. erinnert in der ästhetischen Schauung an den Dienst, den eine stützende Säule leistet; die horizontale

an den Dienst einer Schwelle. Beide erscheinen krafterfüllt, um Lasten zu tragen.[1]) Oder die Kegelform weckt in uns den Gedanken der Flamme; Feuer aber gilt uns als schnellste Schwingung zur Spitze: und so verlegen wir in den Kegel aufstrebende Bewegungsgefühle.[2]) Ähnlich erklärt sich uns der Sinn der anderen uns bekannten Gestalten. »Der gemeinste Finger versteht, daß eine Spitze steche, eine Schärfe schneide, daß also, wo die Natur dergleichen Glieder der Distel, dem Schwerdfisch, dem Rachen des Ungeheuers verlieh, sie auch an ihm Werkzeuge seiner Erhaltung durch fortstoßende oder zermalmende Kräfte seyn sollen, daß sie sich, als solche, die sie sind, reell darstellen und unserm Gefühl sehr empfindlich werden.«[3])

Die aus der praktischen Erfahrung gewonnenen Denkgewohnheiten übertragen wir auf diejenigen Formen, die unabhängig von jedem praktischen Gegenstande und isoliert uns vor Augen treten. — Am einfachsten liegt die ästhetische Beurteilung dieser Formen offenbar da, wo uns das Objekt in solcher Isolation schon aus dem Gebrauch des täglichen Lebens bekannt ist. Beim Würfel, bei der Kugel, bei der Eiform brauchen wir nicht erst ein zusammengesetztes Gebilde herbeizudenken, in dem diese Formen aufzutreten pflegen. Wir wissen vielmehr aus unmittelbarer Anschauung, welche Eigenschaften der Natur ihrer Gestalt anhaften. Wir wissen z. B. daß der Würfel nicht leicht beweglich ist. Wir sehen ihn ja »auf jeder Basis gleich fest».

Auch hier werden die durch die Form bedingten Eigenschaften der Körper seelisch gedeutet. Im Würfel scheint ein Wohlsein der »Selbstbestandheit« zu wohnen; man möchte sagen eine Art von phlegmatischem Kraftbehagen. Die Kugel dagegen ist ein beweglicher Sanguiniker. »Nur auf Einem Punkt ruhet sie, immer zum Umkreisen bereit, immer im Lauf«; sonst wie der Würfel ein regelmäßiger, »in sich beschlossenster« Körper.[4]) Das Ei endlich erscheint wie eine Verschmelzung von Würfel- und Kugelcharakter, »so daß jener von seiner festen Unbeweglichkeit, dieser von seiner leichten Allbeweglichkeit gleichviel aufgebe«, »ein mit sich selbst beschlossener Raum, geweitet gleichsam zu einer stillen Entwicklung«.[5])

Nicht alle Körper sind so durch sich selbst verständlich.

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 41. [2]) Ebd. S. 43. [3]) Ebd. S. 51 f.
[4]) Ebd. S. 42. [5]) Ebd. S. 45 f.

Andere machen den Eindruck, als bedürften sie einer Ergänzung. Als charakteristisches Beispiel mag der Quader gelten: »er hat... über seine Gestalt eine weitere Auskunft nöthig.« »Er fragt: „warum ist meine Länge größer, als meine Breite? was soll ich tragen? Würde Eine meiner Nebenseiten zur Basis; wozu wäre, was trüge ich dann?"« — »Noch mehr«, meint Herder, gehören »alle unregelmäßige Figuren« hierher.

Eigentümlich ist das Verfahren, das die Kalligone bei der Ausdeutung reiner Linien anwendet. Diese eindimensionalen Gebilde können sich als solche nicht voll beseelen. Sie verwandeln sich daher für den ästhetischen Blick in körperliche Wesen. — Wir sahen bereits, daß die Gerade vor dem durch Erfahrung geschulten menschlichen Auge sich wie eine Säule oder Schwelle mit Tragkraft zu erfüllen schien. Diese Erfüllung aber schließt bereits eine Verkörperung in sich. Eine ähnliche Verkörperung vollziehen wir bei allen ästhetischen Linien. Die Bogenlinie, sich über zwei gegebenen Punkten wölbend, erscheint uns als räumliches Gebilde, das »sich selbst hält und träget«. Die nach unten gewandte Kykloïde als eine »in sich selbst schwebende Blumenkette«. Die Wellenlinie als ein in Schwingungen versetztes Seil.[1])

Die Körperformen erhalten isoliert bisweilen eine Bedeutung, die ihnen ursprünglich vermöge ihres Zusammenhanges mit dem konkreten Gegenstande eignete, in dem sie am häufigsten aufzutreten pflegten. So erinnerte uns die gerade Linie an eine Säule oder Schwelle, die Kykloïde an eine Blumenkette, die Kegelform an das Feuer usw. Herder billigt diese Verfahrungsweise in der ästhetischen Deutung. Allein er erkennt auch die Gefahr, die sie im Keime enthält.

Eine einmal durch Denkgewohnheit gewonnene und vielleicht ästhetisch schon mehrfach bewährte Formbedeutung kann sich auch da aufdrängen, wo der Zusammenhang dieser Form mit den übrigen Formen des Gegenstandes, oder wo sonstige Umstände eine andere Deutung verlangen. Eine derartige Kollision wird offenbar dann besonders naheliegen, wenn die Vorstellung, die ich mit einer Form verbinde, zu einseitig orientiert und daher zu eng gefaßt ist; wenn der Zusammenhang, aus welchem ich die Körperformen kenne, ihr eigentliches Wesen

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 46.

nicht hinreichend charakterisiert; wenn mein ästhetischer »Begriff« sich aus zu armseligen Quellen genährt hat.

Die Gefahr einer solchen Begriffsarmut erhellt an dem Beispiel der Polemik Herders gegen die von dem Ästhetiker Hogarth als Ideal proklamierte »Schlangenlinie«. »Warum soll ich mir . . bei Allem, was sich sanft wendet und windet, was sich hebt und aufsteigt, oder senkt und niederfließt, bei Verjüngungen an Stengel und Stamm, an Aesten und Baum, bei Convolveln, Knospen, Kelchen, Blättern und Früchten immer nur an die Schlange denken? Unzählige Biegungen von der Spirallinie und Conchoide an, alle Undulationen hindurch, sind nach Beschaffenheit des Zwecks der Bewegung den verschiednen Gestalten der Natur auf eine so eigne Art zugemessen, daß jede nur an ihrem Körper bedeutet, was sie bedeuten soll.«[1]) — Der Begriff vom Wesen der sich windenden Linie war durch die Beschränkung auf den dürftigen Gedanken einer sich bewegenden Schlange zu ärmlich und einseitig orientiert. Diese Linie zeigt vielmehr in ihren verschiedenartigen Erscheinungsformen einen ästhetischen Reichtum, der über das enge Bild der Schlangenbewegung bei weitem hinausreicht. Ja, fast hat es den Anschein, als ob Herder überhaupt nichts von einem festen und allgemein anwendbaren ästhetischen Begriff für das Wesen der Schlangenlinie wissen wolle.

Allein Herders Worte erlauben an dieser Stelle eine freiere Auslegung. Wir dürfen seine Polemik auf die Abweisung eines zu einseitigen Begriffs sich windender Linien beschränken. Die übrigen Erörterungen unseres Kapitels geben uns dazu ein gutes Recht. Dann liegt die Bedeutung jener Polemik darin, daß sie auf die Eigentümlichkeit der einzelnen Nüancen in den Windungen hinweist. Jede sich uns zeigende Gestalt will ästhetisch als Individuum behandelt werden; keine nach einem festen Schema, das sich anmaßt, alle Individuen zu umspannen.

Denken wir an unsere stützende Säule, an die Schwelle oder den Kegel, so würden wir nunmehr einschränkend zu unseren früheren Ausführungen hinzuzufügen haben, daß nur Linien innerhalb einer bestimmten Länge als Säulen und Schwellen erscheinen können. Kürzere mögen das Ansehen von Pflöcken haben; längere das von Stricken. Oder bei der ästhetischen

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 45.

Deutung des Kegels: nur spitze Kegel streben schnell empor, stumpfe erheben sich schläfrig vom Boden.

Es ist nicht unwichtig, sich dieser Theorie der Selbstbescheidung und Vorsicht in Herders Formenästhetik zu erinnern. Sie wirft ein interessantes Licht auf das Kapitel »Vom Angenehmen in Gestalten« im Allgemeinen und auf die Lehre vom ästhetischen »Begriff« innerhalb dieses Kapitels im Besonderen.

Die plastischen Formen zeigen in ihrem ästhetischen Bedeutungsgehalt zwei verschiedene Seiten. Herder untersucht einmal das Verhältnis der Körpergestalten zur Außenwelt und zweitens das Wesen ihrer »Selbstbestandheit«, ihres Insichseins. Beide Arten der Betrachtung haben wir schon kennen gelernt. Nach außen hin gibt sich der Körper durch Ruhe oder Bewegung kund, durch Aufsteigen oder Hinabfließen, durch Schärfe in der Spitze oder Milde in der Rundung. Andrerseits hörten wir auch von einem Innenleben der Körper sprechen, von einer »In-sich-Beschlossenheit« des Würfels und der Kugel, von dem »zu stiller Entwicklung geweiteten Raum« der Eiform.

Diesem Insichsein des ästhetischen Objekts treten wir noch etwas näher. In ihm offenbart sich die Vollkommenheit, die die Form recht eigentlich zum Gegenstand der Lust, zur Schönheit macht. Der schöne Gegenstand muß in sich selbst harmonisch sein. Es mußte also Herder darum zu tun sein, eine innere Harmonie der Körper begreiflich zu machen.

Zu diesem Zwecke konstruiert er eine Ästhetik des Schwerpunktes. Um den Schwerpunkt wenigstens des wohlgefälligen regelmäßigen Körpers lagern sich alle Teile symmetrisch. Herder bezeichnet dieses Verhältnis als »Wahlordnung einer Mitte zu ihren beiden Seiten«. Wo diese Wahlordnung sich uns entdeckt, da findet ästhetische Freude statt. Denn sie repräsentiert eine Einheit in der Mannigfaltigkeit, ein beherrschendes Zentrum, welches eine Art von Harmonie in die Psyche des von uns beseelten Körpers hineinzuprägen scheint. »In allen Gestalten der Natur, in denen ein Mittelpunkt oder eine Mittelgestalt ist, ist sie die Herrscherin, die auf beiden Seiten hinaus ordnet. Diese zu finden, allenthalben zu finden, gewährt uns Vergnügen.«[1]) — Der Schwerpunkt, so könnte man sich ausdrücken, ist der Sitz

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 47.

der Seele. Er ist für den toten Körper das, was für den lebendigen Organismus das Haupt ist, von dem die Bewegungen aller Glieder beherrscht sind, zu dessen Diensten sie sich formten.

Um den Schwerpunkt gruppieren sich aber die Teilchen des Körpers nicht nur zur Bildung einer Harmonie im sich selbst fühlenden Gleichgewicht des Insichseins. Die »Selbstbestandheit, d. i. das Wohlseyn des Dinges«, bezieht vielmehr auch seine Bewegungen in der Außenwelt auf das Zentrum des Schwerpunkts.[1])

Diese scheinbare Paradoxie gewinnt in dem Kapitel »Vom Angenehmen in Gestalten« eine beträchtliche Bedeutung. Ein neuer Gegensatz von Ruhe und Bewegung tritt dadurch in unsere Gestalten-Ästhetik ein. Bisher galt uns die Ruhe als Ausdruck des unbewegten Festliegens des Dinges auf seiner Unterlage. Jetzt kommt der Gedanke hinzu, daß auch dem Schwerpunkt eine Art von Ruhe eignet gegenüber den Teilchen, die sich um ihn lagern. Das ist so zu verstehn. Die dem regelmäßigen Körper naturgemäßeste Bewegung ist die Bewegung um den Schwerpunkt. Nur der Schwerpunkt selbst bleibt bei dieser Bewegung entweder ganz in Ruhe: man denke an ein um seine Achse sich drehendes Rad; oder er ist doch ruhiger als alle anderen Teile des Körpers: so bei der rollenden Kugel.

Wo der Gegenstand durch seine äußere Gestalt zum Festliegen verurteilt ist, wie etwa der Würfel, da kommt diese Art der Bewegungs- und Ruhe-Ästhetik nicht zur Geltung; die Mitte dient dann nur zur Gewichtsverteilung. — Wo aber zu der Ruhe im Schwerpunkt Beweglichkeit der äußeren Form kommt, da tritt nicht nur die Schwere des Körpers allein, sondern mit ihr seine Beweglichkeit unter dieselbe zentrale Herrschgewalt des Mittelpunktes.

Diese letztere Verbindung erscheint Herder als eine besondere Vollkommenheit. Beweglichkeit nach außen und ruhige »Festigkeit« nach innen konstituieren dem Dinge ein »Maximum«, sind für es eine »Conformation zum dauernden Ganzen«: »Exponenten seines Bestandes.«[2]) »Da nun aus Ruhe und Bewegung die Harmonie der Natur zusammengesetzt ist, denn der Körper soll in sich bestehen, und die ihn constituirenden Kräfte sollen aus sich wirken: so kann man ihn wie im Streit der Elemente empfangen, nachdem sich diese friedlich geschieden und in

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 52. [2]) Ebd.

Biegungen umgrenzet, in seiner Bestandheit gleichsam aus Ruhe und Bewegung zusammengesetzt denken. Je näher der geraden Linie, desto mehr bezeichnet seine Gestalt Festigkeit; je Biegungsreicher oder gebogner seine Formen, desto mehr, auf- oder abschwingend, sind sie Ausdruck seiner Bewegbarkeit. Da aber auch diese nicht ohne Mittelpunkt, ohne Achse und Brennpunkt seyn können, so ordnet sich die Eurythmie der so verschieden gestalteten Körper nach dem Umfange, dem Mittelpunkt und dem Maas ihrer Kräfte. Den Inbegriff aller Linien, sowohl der Festigkeit, als der Bewegungen, macht uns der Kreis, die Kugel sichtbar; in ihr kann alles bezeichnet und zur Anschauung gebracht werden: Ruhe in ihrem Mittelpunkt, Bewegung in ihrem Umkreise. . . .« [1]) —

Herders Theorie des Schwerpunkts erscheint phantastisch. Vielleicht ist sie jedoch nicht so phantastisch, wie sie scheint. Ihr Problem gehört zu den Fragen der modernen und der modernsten Ästhetik. Diese letztere aber beantwortet dasselbe heute im Grunde ähnlich wie einst die Kalligone.

Was die Kalligone als ästhetischen Charakter der reinen Form dargestellt hatte, das zeigt sie in konkreter Anwendung an den Schönheiten der Natur. Die Natur ist dem optimistischen Zeitalter Herders recht eigentlich der Gegenstand der Bewunderung. Sie ist ein Musterbild von Vollkommenheit und Harmonie. Neben ihr spielt das Werk der Kunst nur die Rolle eines Schönen zweiter Ordnung. In der Kalligone beherrscht der Gedanke eines Vorrangs des Naturschönen den gesamten Aufriß der Ästhetik.

Die Natur bildet für Herder ein Stufenreich, das zu der Erscheinung des Menschen als zu dem gemeinsam erstrebten Ideal hinaufweist. Die niedrigste Stufe in diesem Reiche stellen die anorganischen Formen dar. Dann folgt die Pflanze, das Tier und endlich der Mensch. — Unsere Darstellung schließt sich dieser Einteilung an und geht dann vom Menschen, dem »Kunstgeschöpfe«, zur menschlichen Kunst über. Auch hier hat die Kalligone selbst den Weg der Darstellung vorgezeichnet. Drei verschiedene Arten der Kunst lassen sich in ihren Ausführungen

[1]) a. a. O. Bd XXII, S. 47 f.

unterscheiden. Es gibt für sie eine Kunst, welche das Schöne der Natur nachahmt. Es gibt dann ferner eine Kunst, die auf eine Vollkommenheit in der Selbstdarstellung des Menschen abzielt. Und endlich gibt es eine Kunst, deren Material die Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens bilden.

Die Natur in ihren großen Formen ist der Kalligone ein Gegenstand ästhetischer Bewunderung. Das Himmelsgewölbe erscheint als ein »gleichmäßig gespanntes und geründetes« Hemisphär; sich selber tragend; gestützt auf die ewigen Pfeiler der Berge. Ein Bild der Schönheit und Festigkeit; bewohnt von einer »über allen Ausdruck erhabenen« Freundlichkeit, zu der niemand anders als mit heiterem Blick hinaufsieht. Die Sterne sind »Urbilder der sanftesten Bewegung im Lauf wie in der Gestalt«. Am Himmel steht die »zurückgeworfene Glorie der Sonne« im farbig flammenden Bogen. Im Winde scheint alles belebt. Nach dem Sturm »senket« die Luft »sich sanft zur Ruhe«; und nur die Wipfel der Bäume schwanken noch, »horchend gleichsam, ob alles Feindliche schläft«. Sanfte Linien fließen von Bergen zu Bergen. Wir reisen mit ihnen. »Da fliegt unser Muth in kühnem Traum empor«, mächtig im Gipfel sich wähnend. Friedlich dagegen »wohnt im Busen des Thals unsre stille Seele«. Der Strom schleicht in seinem »sanft bereiteten« Bette »lustwandelnd, aus- und ein- sich beugend fort, und liebet und küßt die Gegend«.[1])

Herder sieht die Natur mit den Augen des Dichters an. Alles ist ihm belebt, alles beseelt. Die Bewegungen in der anorganischen Natur sind ihm das Zeichen einer psychischen Regung. In sie träumte er sich selbst hinein. Er lebt in Berg und Tal. Er schwebt in Wind und Sturm. Er wähnt sich über dem Himmel und in den Sternen. Das war seine Art des Naturgenusses; und er mochte wohl so unrecht nicht haben mit dieser Ästhetik. Er hatte zum Mindesten nicht Unrecht, insofern seine Ästhetik Normen geben und das Ideal einer vertieften Naturanschauung aufdecken wollte. Ein Blick in die lyrische Poesie aller Völker zeigte ihm, daß die Virtuosen der ästhetischen Naturerkenntnis das Unbelebte nie anders als belebt und beseelt gedacht haben.

Weniger auf die bei den Besten in Geltung stehende Betrach-

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 50 f.

tungsweise, sondern mehr auf die Grundlage seines ästhetischen Systems sah sich Herder in der Erörterung der anorganischen Detailgebilde angewiesen. Zwei Momente kommen bei ihnen in Betracht: die Beschaffenheit ihrer äußeren Form und der Begriffsinhalt, den der Betrachter ihrer materiellen Qualität entgegenbringt.

»Im gemischten formlosen Reich der Schöpfung«, meint Herder, »giebt uns das erste Geschiebe, der erste Rhombus, in den eine Steinart bricht, als Gestalt nur dadurch Vergnügen, daß sie Gestalt ist, uns anschaulich, uns begreiflich.«[1]) Der anorganische Gegenstand ist in dieser Hinsicht in derselben Weise ästhetisches Formobjekt, wie die Kugel oder der Würfel in dem Kapitel »Vom Angenehmen in Gestalten«. Seine Form gilt uns »für das Gesetz der Bestandheit dieses Körpers. Ist sie regelmäßig, so gefället sie uns noch mehr«.[2]) Wir wissen alsdann, daß der Körper ganz »in sich selbst harmonisch« ist und keiner weiteren Auskunft bedarf, wie sie etwa der Quader notwendig hatte. — In Anbetracht der äußeren Gestalt fällt die Ästhetik der anorganischen Naturgebilde mit der Ästhetik der einfachen Körperformen als bloßer Formen zusammen.

Nun aber kommt zu der quantitativen Gestalt der Naturgebilde ihr qualitativer Inhalt. »Wenn sich ... bei einem Stein noch mehrere unsern Begriffen harmonische Eigenschaften finden, z. B. Härte, Glanz, eine reine, sogar Feuerbeständige Farbe u. f. — auch ohne Absicht auf Nutzen oder Gebrauch ist er uns schön.«[3]) Wir dürfen die Eigenschaften der Härte, des Glanzes, der Farbe, wie wir wissen, ästhetisch als eine Art von psychischen Kräften denken, die das Gebilde belebend und sein Wohlsein fördernd vorgestellt werden nach Analogie des eigenen psychischen Wohlbefindens — »unsern Begriffen harmonisch«. Diese unsere Begriffe aber sind verschieden. Sie ändern sich mit dem Interesse, dem Wissen und dem Charakter des Betrachtenden: etwas anderes träumt das Kind in den Kiesel, etwas anderes die Dame in den Diamanten; wieder andere Begriffe bringt der Mineralog, der Juwelier, der Steinschneider an die anorganischen Gebilde heran. »Jedem ist das Seine aus Begriffen schön, so weit diese auch von einander abweichen mögen; und jeder dieser Begriffe enthält etwas Zweckhaftes, zur vermeinten Vortreflichkeit oder

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 88. [2]) Ebd. S. 76. [3]) Ebd.

Vollkommenheit der Sache in harmonischer Beziehung auf den Wahrnehmenden gehörig.«[1])

Die anorganischen Gebilde sind der Kalligone nur Schönheiten zweiten Ranges. Sie haben etwas Totes an sich. Lieber weilt Herder in den »Gefilden des Lebens«. — Wir wenden uns zunächst zum Pflanzenreich.

»Vom höchsten bis zum niedrigsten, vom Palmbaum zum Moose, zum Schimmel, zur Flechte« sind alle Gewächse aufs reichste gegliedert »und doch sich selbst so harmonisch«.[2]) Diese Harmonie erfüllt der Mensch ästhetisch mit Leben. »Annehmlichkeit und Schönheit der Blumen, der Früchte u. f. sind ihm Ausdruck ihrer Gesundheit, ihres Wohlseyns, harmonisch seinen Organen.« Der Jüngling fühlt sich »im aufstrebenden Baum«. Der Blumenkranz der Jungfrau bedeutet: »die Gleiche schmückt sich mit ihres Gleichen«.[3])

Wie Menschenkinder erscheinen dem ästhetisch beseelenden Blick die Pflanzen: eine jede hat ihren eigenen Typus und ihren besonderen Charakter. Die Eiche ist majestätisch: sie zieht aus dem Boden ihre Nahrung und unterhält dafür die Zweige und Früchte, die Blätter und Blüten, den Vögeln und Insekten eine Wohnstatt bietend.[4]) Dem Knaben Herder erschien sie: wie »eine in die Luft erhobne Welt, eine Stadt der Vögel«. Die blütenreiche Linde war ihm: »ein Universum summender frölicher Bienen«. Im Wipfel der Fichte rauschte ihm »das Flüstern des erhabnen Naturgeistes«.[5]) — Am reizvollsten aber und, weil sie Herders Vorliebe für die Bewegungsästhetik zeigt, am lehrreichsten ist die Schilderung, die die Kalligone der Blume widmet. Nicht ihr augenblickliches scheinbar stillstehendes Insichsein ist der Gegenstand des Interesses; sondern ihr jetziger Zustand zeugt für eine andersartige Vergangenheit und für eine andersartige Zukunft. Die Veränderung, das in seiner Art bewegte Leben der Pflanze ist der ästhetische Inhalt, den die Blume dem verkündet, der zu lesen versteht. Das Pflanzenleben erscheint wie ein Gedicht, wenn wir uns ihm mit dem rechten Begriffe nahen. »Ungesehen schlagen sich deine Wurzeln in den Boden, und suchen irdische Nahrung; Du selbst aber,

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 76 f. [2]) Ebd. S. 51. [3]) Ebd. S. 78.
[4]) Ebd. S. 323. [5]) Ebd. S. 236.

feine lebendige Gestalt, aufsprießend und sanft geschwungen, athmest die Luft, saugest das Licht, Blätter sprossend und Knospen.« Die Krone des Pflanzenlebens ist die Blüte, »eine Brautkammer der Liebe, eine Erziehungs-, Schutz- und Nahrungsstäte der jungen Pflanze«. Dieser widmet die Mutter ihre volle Kraft, sich zu ganzer Fülle entfaltend: um wieder zu welken, wenn die Natur den jungen Keim mit fester Schale umhüllt. — »Sie hat ihr Amt vollendet.« [1])

An der Naturschönheit innerhalb des Tierreiches bewundert die Kalligone als Ästhetik der Handlung vor allem die Harmonie der tierischen Körper mit den Bedingungen ihres Daseins. Diese Harmonie gestattet allen Geschöpfen die freieste Bewegung in ihrem Elemente. Die Bewunderung Herders ist hier nicht nur der Ausdruck einer hohen Meinung von der »Weisheit der Natur«. Vielmehr steckt in seiner Erörterung auch ein spezifisch ästhetischer Gehalt.

Das Element des Wassers wie das Element der Luft ist nicht unsere eigentliche Lebenssphäre. Wollten wir uns daher in die Wesensbedingungen des Fisches oder des Vogels versetzen, so würde dies an und für sich ein Unbehagen erwecken. Ihre Körpergestalt ist einer anderen Daseinsweise, nicht der unseren angemessen. Wir müssen also eine Umgestaltung mit unserer psychischen Eigenart vollzogen denken, wenn wir Wasser- und Luftgeschöpfe ästhetisch verstehen wollen.

Das ist der Sinn des Gespräches, welches Herder aus einem »morgenländischen Buche« zitiert: Der Adler leugnet die Gemeinschaft mit dem Morgenländer. Sie beide seien Wesen von ganz verschiedener Art; beide für ihre Welt gebildet. In gleicher Weise äußert sich der Elefant, der Papagei, der Walfisch. »Und doch sprach immer nur Er, der Mensch in ihnen; im Namen Aller führt der Mensch diese Gespräche. Er setzt sich, so weit er kann, in jede Natur« und wird so »ein Beurtheiler der Welt«.[2]) — Der Mensch ist sich wohl bewußt, daß er seine menschliche Beschränktheit zu erweitern hat, wenn er das Wohlsein der Tiere anderer Lebenssphären in ästhetischer Schauung mitempfinden will; daß er sein eigenes Selbst den veränderten Bedingungen ihres Daseins angepaßt denken muß; und daß

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 77. [2]) Ebd. S. 81.

die Vollkommenheit jener Wesen eben in der Harmonie mit der sie umgebenden Welt besteht.

Von diesem Gesichtspunkte aus sind die Erörterungen der Kalligone über die Schönheit der Tiere zu verstehen. Daraus entspringt die hohe Bewunderung, die Herder jeder einzelnen Gattung zollt. Er vergleicht sie mit ihrer Umgebung. Er sieht, wie im Fische alles für das Wasser, im Vogel alles für die Luft gebildet zu sein scheint. »Der Fisch schwebt und wiegt sich auf seinen Meeresflügeln, und schießt hinunter und fährt hinauf und streicht und steuret. Ein unerreichbares Urbilde lebendiger Schiffsbaukunst, . . . eine lebendige Darstellung des silbernen Meeres . ., das sich in ihm nicht etwa nur abgespiegelt, das sich verkörpert in ihm hat, und, wenn man so sagen darf, sich in ein Gefühl seiner selbst verwandelt.«[1]) Andrerseits, »was die Luft ihren Gestalten geben konnte, . . Licht und Blick, Schall und Stimme, Elasticität und Schnelle, Glanz und Farben hat sie ihnen gegeben.« Im Vogel sieht unser Auge »einen Inbegriff von Eigenschaften und Vollkommenheiten seines Elements, eine Darstellung seiner Virtualität als eines Licht-, Schall- und Luftgeschöpfes«.[2]) Endlich auch bei den Erdgeschöpfen sehen wir einen Körperbau, der ihrer Region gemäß ist. »Fester und sich immer mehr verkalkender Thon ist die Grundform ihres körperlichen Baues; eine Form oft bis zur Trockenheit ausgebildeter Glieder. Im Tropfen entsprungen, nährt unser Flämmchen sich von Licht, Luft und mancherlei Säften.«[3])

Wenn alle diese Tiere unser Wohlgefallen erregen, weil wir imstande sind, ein Seelenleben mit dem richtigen ästhetischen »Begriff« in sie hineinzufühlen, so erscheinen uns andere Tiergattungen oft nur deshalb häßlich, weil unser ästhetischer Begriff irregeführt wird. Wir haben die verschiedenen Arten der Häßlichkeit kennen gelernt. Sie alle spielen im Tierreich eine Rolle.

Häßlich sind uns alle Geschöpfe eines Doppelreiches: teils weil sie wirklich nicht zu voller Vollkommenheit kommen konnten; teils auch nur, weil wir sie einseitig beurteilen und ihre zwiefache Existenzweise verkennen. Die Amphibien als die Bewohner des Wassers sowohl wie der Erde; die Fledermaus halb Säugetier halb Vogel; die Insekten, die zugleich im Morast und in

---

[1]) a. a. O. XXII, S. 80. [2]) Ebd. S. 83. [3]) Ebd. S. 83 f.

der Luft leben; die Wasservögel, deren Füße uns ungeschickt dünken: sie alle mögen wohl ihren Existenzbedingungen angemessen sein; aber ihr Doppeldasein erscheint uns als unvollkommen.[1])

Eine zweite Gattung der Häßlichkeit sollte durch den Nebengedanken des sinnlich Unangenehmen entstehen, des die eigene Selbsterhaltung Gefährdenden, zumal des Widerlichen, das wir mit Ekel von uns stoßen. Auch diese Art der Häßlichkeit findet sich im Tierreich: »Offenbar widrig ist uns, was kriecht und schleicht«, »uns nachschleicht, vielleicht nachtrachtet«, »alles Schlammartig-Zerfliessende« [2]), »was umherschwirrt oder fein- und vielfüßig daherschreitet«.[3]) Dazu gehört auch die zu der »furchtbaren Region der Nacht« gehörige Fledermaus mit ihrer »unglücklichen Anhänglichkeit an Menschen und Thiere,.. sie zu schrecken und auszusaugen«.[4])

Endlich die moralische Häßlichkeit. Sie spielt im Tierreich lediglich die Rolle eines Mißverständnisses von unserer Seite. Bei den höheren Säugetieren schleicht sich oft eine falsche Anwendung sittlicher Maximen in unser Urteil; wir schätzen die Tiere ein nach Menschenmaß: »unser Urtheil über die Erdethiere muß um so parteilicher werden, je näher sie uns leben.« Über die unangemessene Verachtung der Affen haben wir bereits gesprochen. Aber auch sonst sind wir nur allzu geneigt, eine uns nahe stehende Tierart mit Menschenmaß zu messen — wenn nicht im Sinne der Häßlichkeit, so doch im Sinne der Geschmacklosigkeit. Hierher gehören »die Liebhabereien, die Einer Thierart, als wäre sie unsers Gleichen, Gunst erweisen«, oder die »widernatürliche Liebe und Freundschaft«, die der Mensch »am liebsten gerade ans Häßlichste« im Tierreich verschwende.[5])

Solchem falschen Anthropomorphismus gegenüber steht der wahre, der jedem Tiere seine Eigenart läßt und doch die menschenähnlichen Züge in ihm erkennt und schätzt. Denn das Tier erscheint als eine der Stufen, die zum Ideale der Schöpfung, dem Menschen hinaufweisen — aber auch nur hinaufweisen.

»Dem Menschen ist... Menschheit das Schönste. Der ganzen Schöpfung rauben wir ihr Reizendes, ... allem Lebendigen sein

[1]) a. a. O. Bd XXII, S. 79 f., S. 82. [2]) Ebd. S. 79. [3]) Ebd. S. 82. [4]) Ebd. [5]) Ebd. S. 85.

Bedeutendes, Schönes, Erhabnes, um in der Menschheit Das zu bezeichnen, was wir verlangen, ehren und lieben.«[1]) Herder, wenn er vom Menschen spricht, spricht er vom idealen Menschen. Wir dürfen daher zu unserer Besprechung das hinzuziehen, was er in dem Abschnitt über das Ideal ausführt.

Er behandelt dort die Werke der antiken Skulpturen. Denn der ideale Mensch ist Darstellungsziel der Plastik; der griechischen zumal, die es darauf absah, das Göttliche des Menschen in den Stein zu meißeln. Was das Göttliche und das Ideal in der Menschengestalt ist, haben wir bereits erfahren. Es ist der Ausdruck des Geistigen, der ihn über das Tier erhebt. Dieser spiegelt sich am vollkommensten im Antlitz wider. Er spiegelt sich aber auch in der Bewegung aller Glieder und in deren Form als latenter Bewegung, so zwar, daß das Antlitz durch seine deutliche Sprache selbst als das geistige Prinzip scheint, das den Leib beherrscht.

Herder deutet die einzelnen Teile des Körpers aus: »die Stirn des Menschen ... ist seine Gedankenform. Die Wölbung seiner Augenbrauen, beweglich und daurend, ist Ausdruck seiner Gesinnung; das Auge der Sprecher seines Blicks, seines Willens und Begehrens.«[2]) »Ein solches Haupt und Antlitz gebot dem ganzen Bau der Glieder. Hals, und Nacke, Schultern und Arme, vorzüglich die erhabne oder sanfte Brust mußten der Bedeutung des Antlitzes würdig seyn; mithin wurden den untern Theilen des Gesichts, die die Sinnlichkeit ausdrücken, auch die Glieder des Leibes harmonisch. Nüchtern trat der Unterleib zurück und beschränkte sich zwischen Hüften, die das obere Verhältnis der Theile des Gesichts zu den Füßen hinab fortführten.«[3])

Es braucht kaum noch besonders ausgesprochen zu werden, worin die »Vollkommenheit« dieser menschlichen Schönheit besteht. Sie besteht eben in dem Bewußtsein göttlich-menschlicher Reinheit, das sich in dem Antlitz ausprägt, und das als eine in die »Gestaltung gegossene, ihr durchaus einwohnende Seele« den harmonischen »Zusammenklang« der Glieder zu erzeugen scheint. Ein Schein göttlicher Ruhe ergießt sich in der idealen Menschengestalt »vom Haupt hinab, in Brust und Hände, in die ganze Haltung und Stellung des Körpers«. »Freundlich unterstützen sich die Glieder, von dieser, von jener Seite; Ein Theil

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 120. [2]) Ebd. S. 86. [3]) Ebd. S. 293.

spricht zum andren: „ich helfe dir, du trägst mich, bis ich dich ablöse;" sie lieben einander als Ein von Einem Geist bewegtes Ganzes.«[1])

Dieser seelenhafte Zusammenklang, diese »Melodie der Glieder« geht wie ein Zauber in uns über und teilt sich uns mit »wie ein Gefühl göttlicher Ruhe«.[2]) In die Pflanzen- und Tierwelt vermochten wir uns nur mit gewissen Beschränkungen unseres menschlichen Selbst hineinzuversetzen; und schwerlich konnten wir glauben, das wirkliche volle Sein der Pflanzen und des Tieres nachzuerleben. Der Morgenländer versetzt sich in den Adler: »soweit er kann«. Anders beim Menschen. Im Menschen wissen wir eine Psyche, die der unseren wesensverwandt ist. »Jede Form der menschlichen Gestalt spricht zu uns, weil wir selbst, mit dieser Form bekleidet, den Geist fühlen, der sich in dieser Form offenbaret.«[3]) Kein Wunder, daß Herders Prinzip der Einfühlung in der Ästhetik der Menschengestalt seinen fruchtbarsten Boden findet. »Mein Arm erhebt sich mit jenem Fechterarm; meine Brust schwillt mit jener Brust, auf welcher Antäus erdrückt wird. ... Laokoons und der Niobe Seufzer dringen nicht etwa in mein Ohr; sie heben meine Brust selbst mit stummem Schmerz. Das Angesicht jenes Genius, dieser Tochter blicken mich an und erfüllen mich dadurch selbst mit ihrer Liebe, mit ihrer Unschuld.«[4]) »Ich spreche mit diesen reinen Gestalten, wie mit Brüdern und Schwestern: denn ich fühle, sie sind meines Geschlechtes. ... Ihr Begriff ist in meinen Geist geschrieben, ihr Gefühl in meine Gestalt gepräget.«[5])

Wenn die Meister der Plastik in ihren Werken das Ideal des reinen Menschentums darzustellen suchten, so waren sie sich bewußt, eben damit das Ziel bezeichnet zu haben, nach dem sie selbst und ihre Mitmenschen in mehr oder minder unvollkommener Weise streben. Man kann in dieser Hinsicht alle strebend sich bemühenden Menschen als Ideal schaffende Künstler bezeichnen. Ihr Kunstwerk ist ihnen von der Natur halb fertig mitgegeben. Sie arbeiten an ihm ihr Leben lang. Sie suchen es ganz fertig zu machen. Das Ziel aber, das ihnen bei dieser Arbeit vorschwebt,

---

[1]) a. a. Bd. XXII, S. 294. [2]) Ebd. [3]) Ebd. S. 173. [4]) Ebd.
[5]) Ebd. S. 175.

heißt bei den meisten Idee. Bei einigen wenigen Auserlesenen ist diese Idee das Ideal.

Der Mensch als der »Pygmalion seiner selbst; nach der Idee des Schönen und Hohen, die ihn belebet«, hat viele Aufgaben.[1]) Die Ausbildung aller Fähigkeiten, zu denen die Natur den Grund in ihn legte; vorzüglich die Ausbildung jener edelsten »Seelenkräfte«, die den Menschen über das Tier erheben; die Pflege des ästhetisch reinen Fühlens; die Übung der Vernunft in naturgemäßem und klarem Denken; die Läuterung der Neigungen durch die Leitung des Verstandes: die ganze Selbsterziehung gehört zur Kunst des Menschen an sich selbst.

Aber hier, in der Ästhetik des Lichtsinnes, müssen wir an diesen Problemen vorübereilen. Die Frage, die uns beschäftigt, geht auf das Äußere des Menschen. Wie wird der Mensch zum Künstler an seinem Leibe. — Durch körperliche Übungen zunächst. »Sie geben dem Leibe Wohlgestalt und Gesundheit, fördern seine Geschicklichkeiten zu Geschicktheiten, und machen ihn zu tausend fröhlichen und nützlichen Uebungen brauchbar.«[2]) Sie wirken auch zurück auf die Gesundheit der Seele. Denn wenn der Leib, seine Bewegungen und seine Formen von dem Geiste beherrscht sind, der sich in ihnen zum Ausdruck bringt, so ist doch auch umgekehrt der Geist an den Leib gekettet. Ein träger Leib schädigt die Seele. »Eine Menge von Mängeln und Fehlern in ihr, falsche Urtheile und böse Affekten hangen unerkannt an der uncultivirten Trägheit und Ungeschicklichkeit des Körpers.«[3])

Es ist in dieser Hinsicht sehr charakteristisch, daß die körperlichen Übungen verschieden sind in den Zeiten und Völkern; daß sie abhangen von dem seelischen Zustand, den man erstrebte, von dem Menschenideal, das man sich bildete. Die Barbaren bilden den Leib »zu barbarischen Zwecken in barbarischen Künsten; weichlich-lüsterne Zeiten zu Zwecken ihres Gefallens«.[4]) Je reiner und wirksamer der Begriff der Menschheit sich gestaltet: desto reiner wird auch die Idee des wahrhaft edlen, wahrhaft menschlichen Körpers erfaßt.

Durch seinen Körper wirkt vor allem der Mann. Mit seinen Körperkräften schützt er die Seinen. »Zu schützen sind Männer da; Kämpfe und Uebungen sind ihr Schönes.... Nackt stehen

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 313. [2]) Ebd. S. 310. [3]) Ebd. [4]) Ebd.

sie da, die Ringer, die Helden; nicht durch das, was sie verhüllt; durch das, was sie sind, wollen sie glänzen.« »Die Gestalt der Männer selbst war dieser Künste schönster und höchster Kampfpreis.«[1]) — Anders das Weib. »Liebe war ihr Beruf.« Aber indem sie gefallen wollte, Liebe erweckend, verhüllte sie doch wieder in Schamhaftigkeit ihre Reize. »Unsichtbar also mußten die Bande seyn, wodurch sie an sich zog und siegte.«[2]) Sie bedurfte des Gewandes zur sittlichen Darstellung des weiblichen Körpers. Aber dies Gewand war ihr so gemäß, daß es wie ihre Natur zu ihr zu gehören schien. Wie »des Naturgenius Braut« erscheint die zart gekleidete Jungfrau, »der Mutter Natur nachahmende Lieblingstochter. Nichts Ungehöriges ist in ihrem Schmuck, nichts fremdes; kein Reiz kann ihr entwandt, kein Schmuck ihr entlehnt werden; simplex munditiis, ganz die sie ist, nur sich selbst ähnlich.«[3])

Wie die Kleidungsweise des Mädchens ein Ausfluß ihres Wesens ist, so findet auch umgekehrt, wie Herder fein bemerkt, eine Wirkung der Kleidung auf den inneren Habitus statt. Nicht nur beim Weibe, sondern bei jedermann. »Nach den Kleidern richtet sich unvermerkt die Gebehrdung: denn wie man sich selbst ansiehet und trägt, so beträgt man sich, so sehen uns andre an in ihrem Betragen.«[4]) — Es steckt in der eigenen Kleidung eine gewisse ästhetische Wirkung. Indem der Mensch durch sein Gewand das darstellt, als was er angesehen werden will, fühlt er sich in seine Kleidung gewissermaßen hinein und entspricht so in der Tat mit seinem Inneren der äußerlich angenommenen Erscheinung. Und diese Wechselwirkung von Kleidung und Seele erstreckt sich weiter auch auf die Stimmung der uns umgebenden Mitmenschen. Das im Volksmund banale Wort »Kleider machen Leute« erhält bei Herder eine vertiefte Bedeutung. Es gilt bei ihm nicht von dem Äußeren, das das Auge besticht und das Urteil täuscht. Es gilt vielmehr durch die innere Wechselwirkung, die von der Gewandung auf ihren Träger, die von dem Träger wieder auf den Eindruck der Gewandung ausströmt, und so als Ganzes die eigentümliche geistige Atmosphäre ausmacht, die von allen gefühlt und von keinem definiert, jede echte Persönlichkeit als ihr ästhetisches Wahrzeichen begleitet.

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 137. [2]) Ebd. S. 134. [3]) Ebd. S. 135.
[4]) Ebd. S. 136.

Mit der Erörterung der Kleidung haben wir uns bereits den Künsten genähert, die der Gestaltung des täglichen Lebens dienen. Es sind in der Kalligone die Kunst des Hauses, die Baukunst und die Gartenkunst.

Was von der Kleidung galt gemäß den Grundsätzen einer echten Inhaltsästhetik, daß in der äußeren Form und Farbe des Gewandes die innere Psyche seines Trägers erkennbar wird: das gilt in weiterem Sinne auch von der Kunst des Hauses. Wie die Kleidung, so ist auch das Innere der Wohnung ein Selbstdarstellungsmittel des Weibes. Während dem Manne der Sinn für den Schmuck des Lebens abgeht, und er das Unschöne in seiner Umgebung »oft weder fühlet noch wahrnimmt«, findet der Geist des Weibes ein inniges Bedürfnis nach der »schönen Kunst des Lebens«, nach »häuslicher Ordnung und Zierlichkeit in dem, was täglich uns umgiebt«. Von diesem Geiste der Bewohnerin spricht zu uns die innere Einrichtung des Hauses, die von der zarten Hand der Frau angefertigt, verziert oder doch geordnet wurde. Alles zeugt von dem ihrer Natur »unentbehrlichen Gefühl der Wohlanständigkeit«.[1]) — Auch die Schönheit des Hausgerätes ist in der Kalligone ein Symbol psychischen Lebens.

Symbol von Psychischem ist auch das Haus als Ganzes. »Zweck und Absicht ist die Seele jedes Gebäudes«; ist seine »Idee«. Worin besteht aber dieser Zweck und die Absicht? Offenbar darin, daß das Haus zu einer Wohnstatt diene. »Wie jeder Vogel sein Nest, sein Dach und Fach, sich angemessen bauet, sollten es weniger die Menschen?« — Die Angemessenheit des Baues zu seinem Bewohner ist die »Seele« des Gebäudes. Wie das Innere des Hauses von der Hausfrau, die es einrichtet, so redet das Äußere des Hauses von der Art und dem Charakter der Bewohner, für die es bestimmt ist. In der Baukunst der Griechen drückte jeder Pfeiler »seine Bedeutung selbst aus. Ihre Tempel z. B. sagten die reine Idee: „ich bin das Haus eines Gottes;“ so sagten es andre Gebäude.« Das Gedankenhafte und das Seelische, an das der Bau uns erinnert, macht erst seinen eigentlich künstlerischen Charakter aus. »Wo diese Einwohnerin nicht alles erfüllt, da ists kein Bau, d. i. keine Einrichtung, sondern ein kostbares Spielwerk von Holz und Steinen«.[2])

Endlich die Kunst des Gartenbaus. Auch sie hat Herder

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 136. [2]) Ebd. S. 131 f.

den systematischen Grundlagen der Kalligone entsprechend behandelt. Die Pflanzen des Gartens sind Organismen; sind lebende Wesen. Sie tragen ihren Daseinszweck in sich selbst. Es darf daher nicht Aufgabe des Menschen sein, Baum und Strauch zu Formen zurecht zu stutzen, die ihrem Wesen unangemessen sind. Vielmehr besteht seine ästhetische Pflicht darin, die freie Entfaltung und Selbstdarstellung der Pflanzenwelt zu befördern, ihr ein frisches und kräftiges Wachstum durch Bereitung des Bodens zu ermöglichen. Sie wird es ihm durch ihre spontan entstehende und von der Natur gewollte freie Schönheit und Vollkommenheit lohnen.[1])

Wir sind am Schlusse der Ästhetik des Schönen im Reiche des Lichtsinnes. Unser Blick wendet sich nunmehr noch der Ästhetik des Sichtbar-Erhabenen zu.

Erinnern wir uns zunächst früherer Erörterungen. — Das Wesen des Erhabenen sollte darin bestehen, daß das anschauende Subjekt durch den Anblick des Gegenstandes sich über sich selbst erhoben fühlt. Zwei Stufen waren bei dieser Erhebung zu unterscheiden: zuerst die staunende, ehrfürchtige Erkenntnis von der Hoheit des ästhetischen Objekts; dann die Erhebung des eigenen Ich zu gleicher Höhe durch sympathische Einfühlung. — Eine andere Wendung erhielt diese Theorie durch die Formel, daß im Erhabenen »mit Einem viel« gegeben werde. Das Viel war ein Viel von qualitativer Art und bedeutete den Wert der Vorstellungen, die durch den Anblick weniger vielleicht unscheinbarer Züge angeregt wurden. — Diese Vorstellungen wieder wären nicht ausgelöst worden, wenn nicht das anschauende menschliche Bewußtsein die Idee des Hohen und Großen in seinem Besitz gehabt hätte. Die Erkenntnis des Erhabenen ist abhängig von der geistigen Höhe des »Begriffs«, mit dem ich an den ästhetischen Gegenstand herantrete. — Zwei Arten der Erhabenheit ließen sich bei Herder unterscheiden: das Erhabene der Natur und das Erhabene der Menschlichkeit.

In der Ästhetik des Lichtsinnes kommen beide zur Geltung. Doch lag es in der Natur der Sache, daß sich das Erhabene der Humanität wesentlich schon in den Ausführungen verbirgt, die Herder der Gestalt des idealen Menschen widmet. Ist doch der

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 132 f.

ideale Mensch selbst nichts anderes als die Verkörperung der reinen Menschlichkeit. — M. a. W. die Lehre vom idealen Menschen und die Lehre vom Erhabenen der Humanität fallen in der Lichtsinn-Ästhetik zusammen. Der Unterschied besteht nur darin, daß der Mensch als Ideal mehr nach seiner objektiven Vollkommenheit beurteilt wird; als ästhetisch erhaben mehr nach seiner Wirkung auf das wahrnehmende Subjekt. Unter diesen Umständen kann es nicht wundernehmen, wenn die Darlegungen der Kalligone zur Ästhetik der durch den Lichtsinn wahrgenommenen sittlichen Erhabenheit kein wesentlich neues Material herbeibringen. Herder bewundert den »heiligen Styl« in der Frühzeit griechischer Plastik. Der besonders großartige Ernst, der dort aus besonders einfachen Formen spricht, erscheint ihm als ein Muster für die Erhabenheit, deren die menschliche Gestalt fähig ist. Jene Plastik gibt uns im tiefsten Sinne des Wortes: »mit Einem viel«.[1])

Zur Lichtsinn-Ästhetik des sittlich Erhabenen darf anhangsweise die Erhabenheit der Baukunst hinzugezogen werden. In ihr offenbart sich das erhabene Wesen dessen, der als Bewohner gedacht wird. »Wo der Eindruck des Einen mächtiger ist, wird uns das Gebäude erhabner: wo das Viele uns mehr beschäftigt, schöner. Nach Zweck und Stelle gebührt Jedem sein Maas; keins ist ohne das Andre.« Der Eindruck des Einen aber und des Vielen kommt nicht als für sich bestehender ästhetischer Faktor in Betracht, sondern dient nur zum bedeutenden Zeichen des Geistes, der den Bau beherrscht. »Das Erhaben-Schöne, in andern das Schön-Erhabne ist der zweckhafte Geist, der den Bau erfüllt, der im Bau wohnet. So ist z. B. das Erhabene der Peterskirche dem Sinn und Geist nichts andres als die höchst-berechnete Proportion der Größe und Pracht, in der sie dasteht; da sie aber nicht wie die Gebäude der Alten sichtbar von Geist erfüllet und belebt ist, so wird das kleinere Pantheon dem Gefühl erhabner wie sie; ja im Geist der christlichen Andacht wirds manche kleine Kirche und Capelle, ja manches Grabmal.« [2]) —

Weit wichtiger als die Theorie des Sittlich-Erhabenen ist in Herders Lichtsinn-Ästhetik die Theorie des Erhabenen der Natur. Diese hat eine entscheidende Bedeutung für den ganzen

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 267 f. [2]) Ebd. S. 267.

Aufbau seiner Erhabenheitstheorie überhaupt gewonnen. In ihr finden wir alle die Merkmale wieder, die wir für das Naturerhabene in unseren früheren Untersuchungen über die Grundlagen der Kalligone feststellten.

Wir dürfen zunächst mit einem Worte die Ästhetik jenes Großen in der Natur berühren, das der Sprachgebrauch in erster Linie als erhaben zu bezeichnen pflegt. Wir sahen, daß Herder diese Bezeichnung nicht billigt. Körperliche Größe und Höhe vermögen den Menschen als Menschen nicht zu erheben. — Dennoch kommt diesen großen und hohen Objekten eine ästhetisch wichtige Wirkung zu. Sie geben uns das wohltuende Gefühl einer körperlichen Ausdehnung unserer selbst. »Aufwärts, erhebt sich unser Blick, er beflügelt unsre Gedanken; der in der Tiefe (des Wassers) zurückgestralte Himmel giebt ein ruhiges Bild, das vor uns schwimmt, in dem wir uns spiegeln oder sanft versinken. Der Anblick der Weite endlich erhebt nicht, sondern weitet unsre Seele. Eine große Ebne ... giebt einen frohen, ruhigen Anblick.«[1]) In sympathischer Einfühlung glauben wir die Fesseln unseres engen menschlichen Körpers gelöst; glauben wir im Körper des Weiten, Hohen und Tiefen die Welt zu durchströmen.

Das Naturerhabene, welches im eigentlichen Sinne auf diesen Namen Anspruch hat, ist von anderer Art. Es besteht in der das Walten des allweisen Weltgeistes offenbarenden harmonischen Ordnung, die sich in den Wesen der Schöpfung und in ihrem Zusammenwirken kundgibt. Das ästhetische verständnisvolle Innewerden dieses weisheitsvollen Waltens vermag uns geistig zu erheben; nicht nur körperlich, wie das Hohe uud das Weite.

Zwar ist es dem menschlichen Geiste nicht gegeben, die harmonische Ordnung des Weltgeschehens erkennend in den tiefsten Tiefen auszuschöpfen. Er kann sich ihr aber lernend mehr und mehr annähern; und eben in dieser Annäherung erhebt er sich über sich selbst. Zunächst freilich nur intellektuell. Aber mit der intellektuellen Erhebung ist die ästhetische Wirkung der erhabenen Natur aufs engste verwoben. Indem wir das Naturwirken wissenschaftlich verstehen lernen, erwerben wir die Fähigkeit, die Gedanken des »Naturgeistes« nachzu-

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 260.

denken; erwerben wir den ästhetischen »Begriff«, der uns zu sympathischem Mitgefühl mit der höchsten Intelligenz, die wir bewundern, hinführt. Die Errungenschaften der geistigen Arbeit an unserem erkennenden Menschen belohnen sich an unserem fühlenden Menschen durch die Erhöhnung seiner ästhetischen Erlebnisfähigkeit.

Die Ästhetik des Naturerhabenen erhält in Herders Kalligone durch den Zusammenhang des ästhetischen Begriffes mit der Wissenschaft einen eigentümlichen Charakter. Der ästhetische Begriff ist jederzeit an der wissenschaftlichen Erkenntnis orientiert; er sollte an ihr wenigstens jederzeit orientiert sein gemäß der Forderung einer normativen Ästhetik. Aber wenn die wissenschaftliche Erkenntnis den *schönen* Objekten als einzelnen leicht zugänglichen Individuen gegenüber einen sicheren und unanfechtbaren Weg gehen konnte: so sieht sie sich dem Erhabenen gegenüber auf den unsicheren Boden der Naturphilosophie angewiesen.

Wir bemerkten bereits, daß die Tiefen des Weltgeschehens uns unerkennbar bleiben. Wir können zwar lernend die früheren Irrtümer unserer Naturanschauung berichtigen und unser Verständnis der kosmischen Ereignisse von Stufe zu Stufe dem erstrebten Erkenntnisideale annähern. Wir können dieses Ideal aber nie erreichen. In der Wissenschaft von der Welt als Totalität bleibt immer ein Rest, der nur von der Ahnung ausgefüllt werden kann. Dieser ist den Einflüssen der Persönlichkeit und der persönlichen Art die Dinge zu denken unterworfen. Der Biologe und der Physiker, der Philosoph und der Theologe, der Skeptiker und der Dogmatiker, der Pessimist und der Optimist: sie alle zeichnen verschiedene Bilder vom Weltgeschehen. Dementsprechend hat das Erlebnis, welches Herder als erhaben bezeichnet, bei ihnen allen eine verschiedene Färbung.

In Herders Ästhetik vom Erhabenen der Natur spielt seine persönliche Art, die Welt zu betrachten bis zu einem gewissen Grade hinein. Man wird ihm daraus keinen Vorwurf machen können. Es war vielmehr eine natürliche Folge seiner eigenen Lehre. Der ästhetische »Begriff«, den er für die Erkenntnis des Erhabenen in Anspruch nimmt, hatte bei ihm eben die Gestalt eines im Ganzen und im Einzelnen wirksamen Naturgeistes. Vor allem aber, diese Naturphilosophie selbst, insofern sie die Harmonie der Naturerscheinungen vergeistigte, war bereits von der Verfahrungsweise ästhetischen Schauens beeinflußt.

Im Erhabenen der Natur denken wir nur der Intelligenz des Weltgeistes nach. Nicht fühlen wir uns in ihn als in den räumlich Endlosen, Allgegenwärtigen hinein. Das Erhabene »legt an das Unermessene Maas an«. Wir erkennen den Naturgott im einzelnen Geschöpfe. Wir erkennen seine Erhabenheit in jeder Pflanze, in jedem Baum; vom Ysop zur Zeder, vom Wurm zum Walfisch. Auf Raum und Umfang kommt es bei dem Gefühl des wahrhaft Erhabenen gar nicht an. Man möchte mit spinozistischer Formel sagen: wir erleben ein göttliches Attribut; aber wir erleben es nicht als solches, sondern im Modus.

Dadurch tritt das Erhabene bei Herder in eine Art von Konkurrenz zum Schönen: der Ysop und die Zeder, der Wurm und der Walfisch sind uns »erhaben« und können doch auch als einfach »schöne« Objekte betrachtet werden. »Das Erhabne wird schön«, meint Herder, »das Schöne wird uns erhaben«.[1])

Die Lehre Herders von dem Verhältnisse zwischen dem Erhabenen und dem Schönen in der Natur ist interessant und für das Verständnis des systematischen Zusammenhanges in der Kalligone wichtig. Um so mehr ist es zu bedauern, daß Herder diese Lehre nur andeutungsweise skizziert hat, und daß wir genötigt sind, ihren genaueren Gehalt zu rekonstruieren aus dem, was er über die erhabene Natur einerseits, über die schöne Natur andrerseits aussagt.

Die Pflanze oder das Tier, das uns als einzelnes Individuum schön erscheint, wird uns erhaben als Beispiel einer Naturregel. Schön erscheint uns die Pflanzenwelt, wenn wir uns ästhetisch in ihr vegetatives Wohlsein hineinleben: erhaben, wenn wir an das Wunderwerk ihres kunstvollen Baues denken. »So werden, so wachsen, so sind und entwerden sie (sagen wir uns jetzt); darum sind sie so und nicht anders.«[2]) Man könnte von einem doppelten Bewußtsein sprechen, das wir ästhetisch in die Objekte der Schöpfung hineinverlegen: das Bewußtsein der Kraft und des behaglichen Selbstgenusses als das Resultat ihrer körperlich-seelischen Organisation einerseits; und das Bewußtsein eines intelligenten Urhebers dieser Organisation, der in seinem Geschöpfe lebt, ohne daß dies Geschöpf selbst als Individuum etwas darum weiß andrerseits.

Wir wenden uns nunmehr nur noch zu einem kurzen Über-

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 237. [2]) Ebd.

blick über die einzelnen Naturobjekte, denen die Kalligone als Beispielen ästhetischer Erhabenheit näher tritt.

Der Himmel ist Herder nicht seiner räumlichen Unermeßlichkeit wegen erhaben; sondern der Geist offenbarenden harmonischen Gesetzlichkeit wegen, die im Sternenmeer herrscht. Dieses gesetzliche Walten im Weltall will unser Geist umfassen und durchdringen, »Er denkt dem Weltordner nach, Gottesgedanken. Nicht Grenzen giebt er dem Unermeßlichen, (kindische Phantasie!) sondern Gestalt, Ordnung nach einer innern ewigen Regel. Das Schönste und Höchste hat er hiemit zugleich erreicht: denn was ist höher und schöner als eine nach Einer innern Regel geordnete, Welt (*κοσμος*).« Das weltenlenkende göttlichePrinzip erscheint Herder von geistiger Art. »Da nur ein Geist diese Regel denken und wirklich machen konnte, wie nur ein Geist sie wahrnehmen kann, was ist Erhabener, was ist Schöner als dieser mit seiner Kraft und seinen Gedanken alles erfüllende, ewigschaffende Geist. Er die thätige Regel alles Erhabnen und Schönen, das Universum?« [1])

Dem Universum des Sternenhimmels gegenüber dünkt Herder das Meer ein Universum im Kleinen: »auch ein Unendliches, eine himmlisch-weite Ansicht«. Auf dem Schiffe zwischen Himmel und Wasser schwebend fühlt sich das Ich im Elemente des Meeres. »Entrissen dem trägen Boden schwebt unser Geist auf den Flügeln des Windes«. [2]) — Aber noch nicht in diesem mehr körperlichen Mitfühlen des Menschen mit Wind und mit Wogen besteht für Herder die Erhabenheit der See. Erst wenn sie vom Sturme erregt wird, sieht er in ihr das wahrhaft Erhabene: ein »Erhabnes in einer höheren Ordnung«. Das Erhabene des wogenden Meeres liegt wie das Erhabene des Weltalls in der harmonischen Naturgesetzlichkeit. Bewirkt von allen Kräften der Natur stürzen und sinken die Wellen im Takte eines großen, vielstimmigen Akkords: »die geordnetste Republik, in der Alles an Einem Ruf, an Einem Wink, ja an Einer Linie, Einem Punkt hängt; in ihr Alles gewogen, gemessen, nach Gestalt, Zeit und Ort berechnet«. [3])

In ähnlicher Weise erklärt Herder das Erhabene des Berginnern durch das Walten einer wunderbaren Gesetzmäßigkeit in der Bildung der Erdschichten. [4]) Tag und Nacht erscheinen

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 233. [2]) Ebd. S. 233 f. [3]) Ebd. S. 234.
[4]) Ebd. S. 235.

als »schöne Folge Einer und derselben harmonischen Regel«.[1]) Flora und Fauna endlich sind, wie wir wissen, erhaben durch die weise Zusammenordnung der Naturkräfte, die sich in ihnen offenbaren. Uberall in der organischen Welt »wird uns diese lebendige Regel sichtbar. Die Milbe und der Knochenberg, Elephant sind uns in Ansehung ihres Baues und des Geistes, der ihn beseelt, gleich merkwürdig«.[2])

Das Einzelne wird uns ein Abbild vom Wesen der ganzen Natur; läßt uns ahnen die Ordnung des Alls nach einer inneren ewigen Regel. Ein Geist, dem unsrigen gleich, scheint harmonisch schaffend und wirkend die Welt zu durchwalten. Wir fühlen ihm nach und denken uns selbst von göttlicher Art, Welt ordnend, mit Gottesgedanken. »Was ist Erhabner, was ist Schöner, als dieser mit seiner Kraft und seinen Gedanken alles erfüllende, ewigschaffende Geist, Er die thätige Regel alles Erhabnen und Schönen, das Universum.«[3])

Am Schluß unserer Darstellung der Ästhetik des Lichtsinnes haben wir nur noch einige periphere Probleme anzudeuten.

Zunächst sei darauf hingewiesen, daß auch in der Kalligone sich noch ab und zu Reste finden von Herders früherer Theorie, nach der der Tastsinn das eigentliche Organ zur ästhetischen Wahrnehmung von Körpern bildet. Allein es sind Residuen harmloser Art: sie beschränken sich darauf, das zeitliche prius des Tastsinns vor dem Auge zu betonen. Derselbe gibt dem Gesicht »seine festesten Grundbegriffe, ohne welche das Auge nur Flächen, Umrisse und Farben wahrnähme«.[4]) Im übrigen aber wird gern anerkannt, daß das Auge dem Tastsinn »unendlich zarter nachtaste«. Für die eigentliche Ästhetik haben die Hinweise der Kalligone auf den Tastsinn keinerlei Bedeutung.

Wie das Schöne der Musik, so ist auch das Schöne des Lichtsinnes dazu angetan, einen erziehenden Einfluß auf die Gestaltung des menschlichen Lebens auszuüben. Schon gelegentlich der Künste, die auf eine edle Selbstdarstellung abzielten, konnten wir einen Einfluß der ästhetischen Gesichtswahrnehmung auf die Bildung des Gemüts erkennen. Der ganze äußere Habitus

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 236. [2]) Ebd. S. 237. [3]) Ebd. S. 233.
[4]) Ebd. S. 40.

des Weibes z. B. bringt es mit sich, daß roher Scherz in ihrer Gegenwart verstummt.[1]) Der Anblick des ästhetisch harmonischen Menschen wirkt sittlich erziehend.

Eine solche versittlichende Wirkung schreibt Herder dem Schönen des Lichtsinnes überhaupt zu. Im Ästhetischen können wir von uns aus mit dem Handelnden mitfühlen. In freiem Anschauen folgen wir seiner Gemütsbewegung. Eben deshalb vermag das Sittliche in der Kunst mehr über uns als Aufforderungen, die von außen an uns herantreten und deshalb nicht als ein seelisches Eigentum unserer Person erscheinen. »Befehle sagen was zu thun sey; sie sagen aber nicht, wie es gethan und von uns gethan werde; noch weniger geben sie Willen und Kräfte. Dies alles erweckt ein Bild, eine Form und Uebung des erreichbar-Schönen, des Großen, Guten und Edeln. Zweck und Regel, That und Vorbild treten uns in ihr auf einmal einladend, auffordernd als Idee und als Muster, zum Erlangen, zum Nacheifern, zum Uebertreffen vor Augen; unsre Gedanken und Entschlüße, Anschläge und Handlungen, unsre ganze Lebensweise richtet und bildet sich unvermerkt oder mühsam, aber desto mächtiger nach ihr; so wird der moralische, der praktische Mensch gebildet.« [2])

Endlich haben wir noch nach dem Gültigkeitsumfang des visuellen Schönheitsurteils zu fragen. Auch hier gilt im wesentlichen dasselbe, was von der Musik galt. Als Vollkommenheit ist das Schöne in der Beschaffenheit des Objektes begründet; und das Urteil, insofern es von dieser Vollkommenheit spricht, sagt etwas aus, was ideell Anspruch auf Allgemeingültigkeit hat. Dieser ideelle Anspruch hört nicht etwa deshalb auf, weil dieser oder jener der Schauenden nicht imstande ist, das Vollkommene als solches zu würdigen. Man denke nur an jene Art des Häßlichen, welches, in Wahrheit schön, diesem oder jenem Betrachter bloß deshalb als häßlich erschien, weil »Nebenideen« sein Urteil irreführten.

Im übrigen ist sich Herder aber wohl bewußt, daß die Frage nach dem Geltungsumfang unserer Aussagen über die Schönheit gar nicht das Wesen des ästhetischen Genusses trifft. Dieser letztere betrifft lediglich das persönliche Gefühlsverhältnis des Subjektes zum Objekt, ohne Rücksicht darauf, ob andere ein

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 136. [2]) Ebd. S. 313.

gleiches Gefühl erleben. »Daß jedermann mit mir gleich genösse und empfände die reine unumschränkte Himmelsgabe, wünsche ich zwar, mein Gefühl aber dränge ich niemanden auf: denn diese Wohlordnung, diesen Reiz, erhaben über niedrige Reize, empfinde ich edler d. i. sympathetisch, ihr gleich zu denken, ihr gleich zu handeln. Nicht in Andern, im unbekannten Fremden nicht, in Ihr, der Schönheit, als ob sie Alles wäre, wohnt des Anschauenden Seele.« [1])

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 327.

Die Ästhetik der Poesie.

Herder pflegt die Poesie als eine Resultante aus der Verbindung des Musikalisch-Schönen mit dem Schönen des Lichtsinns zu betrachten. — Dem Lichtsinn gehören die poetischen Gebilde an: denn was der Dichter in unsrer Phantasie erzeugt, das sind Erscheinungen, die dem Auge zukommen. Lebende Wesen sehen wir vor uns treten und sehen sie handeln. — Andrerseits gehört die Poesie zum Musikalischen. Nicht sowohl inhaltlich, als durch das Mittel der Darstellung. Der Dichter spricht nicht durch Druckerschwärze zu uns, sondern durch die musikalischen Laute, die in den Buchstaben symbolisch enthalten sind.

Die Verbindung dieser beiden Elemente, des Hörbaren mit dem Sichtbaren, bezeichnet nicht nur die Eigentümlichkeit der dichterischen Rede; sondern ist das Charakteristikum der Sprache überhaupt.

Wenn wir die Sprache abgesehen von ihrem sachlichen Bedeutungsgehalt betrachten, so erscheint sie als eine Aneinanderreihung von musikalischen Lauten. Wir wissen aber, was musikalische Laute in Herders Ästhetik zu bedeuten haben. Sie reden zu uns von den Gefühlen, die den Sprechenden bewegen; und sie versetzen uns in seine Brust. Die Tonwirkung, die wir aus der Musikästhetik kennen, ist in der Tat ebenso ein Element in der Wirkung der Sprache. Wie dort durch die Folge der Töne, so entsteht hier durch den unaufhaltsamen Strom der Silben eine Melodie, deren undefinierbarer Zauber in der Bewegung der Gefühle liegt, die durch die harmonische Verbindung der Vokale und der Konsonanten erregt werden. »Von einem festen und zarten Organ gesprochen, in Erzählung, Gespräch, Rede ist . . . die Sprache eine so leichthinschwebende dämonische Kunst . . ., daß diesem geflügelten Wesen nur mit Mühe,

oft den Geist tödtend, Fesseln angelegt werden konnten. Jeder Sinn, jede Leidenschaft, jedwedes Alter, jeder Stand, jede Gesellschaft haben ihre Sprache; angemessene Eigenthümlichkeit der Worte und Wortfügungen ist allenthalben ihre schönste Zier, ihre bequemste Kampfrüstung.«[1])

Als eine echte Schwester der Musik erweist sich die Sprache auch darin, daß die Gefühle, die in ihren Klängen zum Ausdruck kommen, ein Echo finden in der wesensverwandten Stimme des Hörers. Wie der Gesang uns unwillkürlich reizt, miteinzufallen, da unser Ich dem Sänger gleichgestimmt ist: so auch die Melodie der Sprache. Zwar nicht bei einem klanglos flachen Wortgefüge, »bei einem Zeitungsartikel denkt niemand an Musik; lese man aber eine Stelle, die ganz und innig Sprache der Empfindung ist; man will, man muß sie laut lesen mit Ton und Gebehrde. Ton und Gebehrde rufen zu ihr die Musik, wie gegenseitig zu süßen melodischen Gängen man Worte nicht nur wünscht, sondern in der Empfindung sie auch ohne Sprache sich selbst dichtet.«[2])

Außer dieser musikalischen Wirkung kommt der Sprache noch eine Bedeutung von ganz anderer Art zu. Das Lautbild des Gehörs ist zugleich Symbol für eine Vorstellung, die jedem beliebigen Sinnesgebiet angehören kann. In erster Linie aber symbolisiert die Sprache für Vorstellungen des Gesichts. Dabei geschieht nun das Eigentümliche, daß der symbolische Gebrauch der Laute uns nicht mehr als symbolisch erscheint, daß die Vorstellung sich unmittelbar mit dem Klang der Worte verbindet. »Das Symbolische der Laute oder gar der Buchstaben bleibt in einer uns geläufigen Sprache außerhalb der Seele; diese schaffet und bildet sich aus Worten eine diesen ganz fremde, ihr selbst aber eigne Welt, Ideen, Bilder, wesenhafte Gestalten.«[3])

In der Erzeugung von Vorstellungen durch die Sprache liegt der Punkt, an dem diese sich von der Musik trennt. Denn, wenn in der Musik einzig die rhythmische Folge der Töne gilt, als Ausdruck eines Gefühlsverlaufes im Herzen des Sängers, so spielt dieses Prinzip, wie wir gesehen haben, zwar auch in dem Fluß der Vokale und Konsonanten eine Rolle; allein die eigentliche Aufgabe der Silben und Worte ist von anderer Art. Sie sollen klar und deutlich erfaßte, plastische Gedanken wiedergeben; nicht

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 138. [2]) Ebd. S. 183. [3]) Ebd. S. 326.

luftig ungreifbare Empfindungen hauchen. »Gedanken zu bezeichnen ist uns die Rede gegeben; Empfindungen stammelt sie nur, und drückt in ihnen mehr aus durch das was sie nicht, als was sie saget.«[1]) Es besteht daher eine andere Gesetzlichkeit im Tonfall der Sprache als in dem Rhythmus der Musik. Hier der Maßstab unlogisch kaum greifbar zarter Empfindungsfolge. Dort das Kriterium fest umrissener, scharf gegliederter Gedankenklarheit. »Töne dürfen sich verfolgen und überjagen, einander widersprechen und wiederholen ... Worte dagegen, die über einander stürzen und stolpern, die jedem Bogenstrich nachhaschen, jedem Lufthauch nachsausen, sind, zumal bei langsam sprechenden Völkern ein der Sprache und Musik unziemendes Geplauder.«[2])

Hieraus ergibt sich ein Problem. Denn wenn die Ästhetik des Tonfalls ihre eigene Gesetzlichkeit hat und die Ästhetik des dargestellten Inhalts ebenfalls ihre eigene Gesetzlichkeit: so erhellt, daß es leicht zu einer Disharmonie zwischen beiden kommen kann; daß das musikalische Moment mit dem logischen, der Klang des Sprechens mit dem gesprochenen Inhalt, das Gefühl mit dem Gedanken in Widerspruch zu geraten vermag. Herder tadelt einen solchen Widerstreit auf das schärfste. »Widerlicher wird nichts empfunden, als wo dies Band (die Harmonie zwischen gedanklichem Inhalt und musikalischer Form), widersinnig geflochten, sich in ein schwirrendes Getön eitler Fäden auflös't, wo der Gesang lahmt und lügt, wo die Empfindung spielt und heuchelt.«[3])

Die festgeknüpfte Harmonie zwischen Klang und Inhalt ist eins der wichtigsten Gesetze der Sprachästhetik. Wie aber ist ein Zusammengehen jener beiden verschiedenen Momente in der Sprache durchführbar? Offenbar nur dadurch, daß sich das eine dem anderen unterordnet. Das aber ist in zweifacher Weise möglich. Einmal so, daß das musikalische Moment beherrschend ist und das logische ihm folgt; daß also der Gedanke zum Vehikel des Gefühls wird. Oder aber so, daß das gedankenhafte Moment überwiegt und das gefühlsmäßig-musikalische sich erst am Gedanken entwickelt.

Das erstere Verhältnis tritt besonders im Liede hervor. In ihm hat die Melodie die Führung, und die Worte haben den

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 185. [2]) Ebd. [3]) Ebd. S. 151.

Gefühlsverlauf zu interpretieren. Freilich müssen sie dabei die Klippe der Trivialität vermeiden. »Nicht etwa träge Ausleger dessen, was jenes anmuthige Labyrinth bedeute, sondern in ihm wirkende Mitkämpfer« sollen die Worte des Liedes sein.[1])

Das andere Verhältnis, das Überwiegen des Gedankengehaltes über den Gefühlsausdruck ist Charakteristikum der gesprochenen Poesie. Diese zeigt uns eine Kette von Bildern. Die Bilder erregen unser Gefühl. Und das vom Bilde abhängige Gefühl findet ein Echo aus dem Klanggefühl der Worte. Die musikalische Wahl der Sprache richtet sich nach dem dargestellten Inhalt. In dieser Verkettung liegt das Geheimnis der dichterischen Wirkungskraft. Auf ihr beruht die funktionelle Vollkommenheit der Poesie. Jene Vollkommenheit, die uns »mit Einem viel« gibt; die uns den ästhetischen Reichtum des Kunstwerkes auf mühelose Weise übermittelt. Sie kommt in der Poesie darin zum Ausdruck, daß der Dichter in unserem Gemüt durch das Musikalische seiner Dichtung für den Bedeutungsgehalt derselben gewissermaßen den Boden bereitet. Diese Erleichterung der Darstellung hatte man im Sinne, wenn man bestimmten Gattungen der Poesie, zumal des Dramas, den Titel des »Spiels« verlieh. Spiel ist ursprünglich nichts anderes als »leichte Bewegung«, meint Herder.[2]) »In diesem Verstande spielt der Dichter allerdings und läßt spielen, Leidenschaften, Charaktere, Gebehrden: denn daß er in seiner energischen Kunst das Schwerste auf die leichteste Art bewirke ist allerdings der Ehrenpunkt derselben.... Sofern spielt der Dichter auch mit unsern Gedanken und Leidenschaften, d. i. er hat in seiner Hand, sie zu erregen, festzuhalten, zu verwandeln, verschwinden zu machen u. f.«[3])

Die Technik der Poesie hat den Erfolg, daß wir im poetischen Genuß in der Hand des Dichters sind; daß wir dasselbe fühlen und denken, was der Dichter denkt und fühlt; daß wir unser Ich mit dem seinen vertauschen. In diesem Sinne täuscht uns der Dichter. »Von Tausch kommt täuschen, und allerdings täuscht mich der Dichter, wenn er mich in seine Denkweise, in seine Handlung und Empfindung versetzt; ich tausche mit ihm die meine, oder lasse sie, so lange er wirkt, schlummern; ich vergesse mich selbst. Dem darstellend-erzählenden Dichter folge

[1]) a. a O. Bd. XXII, S. 182. [2]) Ebd. S. 152. [3]) Ebd. S. 153.

ich willig, wohin er mich führet; ich sehe, höre, glaube, was er mich sehen, hören, glauben macht; vermag er dies nicht, ist er kein Dichter. Ein Gleiches ists mit dem Ausdruck seiner Empfindungen; vermöge der dem Ausdruck selbst einwohnenden Macht fühle ich mit ihm.«[1])

Ein Unterschied besteht zwischen der Art, wie wir uns etwa in die schönen Gebilde der Lichtästhetik hineinversetzen, und diesem Tausch, den der Poet in uns bewirkt. Denn wenn die Körperwelt, mit der wir fühlten, ein auf sich selbst beschränktes Seelenleben zu führen schien: so ist der Dichter, der uns in sein Inneres einläßt, mit seinem Inneren gar nicht bei sich selber. Vielmehr weilt seine Seele in fremden Gefilden. In diese Gefilde führt er unser geistiges Auge. Für das Thema der Dichtung will er uns gewinnen.

Unter diesen Umständen könnte man fragen, warum wir uns in die Seele des Dichters hineinversetzen sollen, wenn doch nicht die Seele des Dichters sondern jenes Thema das Objekt der Dichtung sei? Wozu der Umweg? — Die Antwort ist eine doppelte. Einmal, wie wir schon wissen, ist es ja nicht so, daß der Dichter uns wirklich nichts als den Bedeutungsgehalt seines Kunstwerkes mitteilen wollte. In seinen Worten klingt vielmehr zugleich die Musik, die uns das Gefühl, mit dem der Dichter alles sah, einprägt. Indem wir mit den Augen des Dichters schauen, offenbart sich uns die Welt in anderem Lichte, als wir sie sonst gesehen hätten. — Zum andern aber diese Welt ist das Eigentum des Dichters. Er hat sie erschaffen als Emanation seines dichterischen Wesens. Er allein besitzt den Schlüssel, sie den anderen zu eröffnen. Wie der Bildhauer uns vor sein Meisterwerk stellt, um uns teilnehmen zu lassen an seinem idealen Ich, welches er in den Marmor hineinmeißelte: so führt der Dichter uns durch die Schöpfung seiner Phantasie; die Schöpfung, welcher er Geist von seinem Geiste einhauchte.

Der Dichter ein Schöpfer. Nicht nur deshalb ist er ein Schöpfer, weil er die Bilder in ruhigem Fortschritt vor unserem Auge entstehen läßt; sondern vor allem ist er es deshalb, weil er in der Darstellung seinen Gestalten Leben einhaucht. »Der Verstand des Dichters ... ordnete die Scenen, das Auge unsrer Einbildungskraft hält sie fest, unsre Empfindung folgt ihnen, als

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 155.

sähen wir leib- und geisthafte Wahrheit.«[1]) Die leib- und geisthafte Darstellung ist das hauptsächlichste Merkmal, welches die Poesie von dem sondert, was man im trivialen Sinne Geschichte nennt. Während diese Geschichte »blos oberflächlich aus dem Gedächtniß und für das Gedächtniß fakta anführt«, ist es der Dichtung nicht darum zu tun, Kenntnis von Tatsachen zu übermitteln; sondern vielmehr darum: im Hörer einen ästhetischen Prozeß zu erzeugen, ihn den Erzählungsstoff selbst miterleben zu lassen.

Es ist eine Verschiedenheit des zu erreichenden Zieles, was die Aufgabe des Poeten einerseits und die des Historikers andrereits einander fremd macht. Daraus erhellt für die Poesie die Forderung einer Wahrheitstreue, die sich von der dem Historiker genügenden Glaubwürdigkeit wesentlich unterscheidet. In der Dichtung handelt es sich um innere ästhetische Wahrheit. Es handelt sich um die Wahrheit der seelischen Motivation. Es handelt sich darum, daß das Tun und Lassen der Helden ihrem eigentlichen Charakter entspreche. Es handelt sich darum, alles »ganz, wie es geschehen sey, wie es im gegebnen Zusammenhange nicht anders habe geschehen können, leib- und geisthaft darzustellen«.[2])

Umgekehrt — oder vielmehr gerade deshalb ist nun auch in der Poesie erlaubt, was in der Geschichte selbstverständlich verpönt sein würde: der Gebrauch des Heterokosmischen. Die Maxime des Historikers, nur das gelten zu lassen, was den Naturgesetzen unseres Planeten entspricht, hat in der Poesie keine Stelle. Denn die Welten, in die uns der Dichter führt, haben eine Gesetzmäßigkeit eigener Art. Es sind »Encyklopädieen und Universa aus dem Herzen und Geist ihrer Dichter; sie entwerfen die Charte ihrer innern und äußern Welt«.[3])

Wie in der Welt des modernen Menschen die physikalischen Gesetze unverrückbare Bedingungen des Naturgeschehens bilden, so lenken in der Welt Homers und seiner Helden die Götter alles irdische Wirken. Das muß der Dichter im Auge behalten. Er muß uns mit den griechischen Helden zugleich ihre Zauberwelt sehen lassen. Wie sollten wir mit den Gestalten vergangener Zeiten fühlen, wenn wir nicht in ihrer Weltanschauung leben dürften? Das moderne Schlagwort, daß

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 146. [2]) Ebd. S. 147. [3]) Ebd. S. 148.

wir den Menschen nur aus seinem Milieu heraus verstehen können, ist auch für Herder ein Prinzip der Poesie. Die Welt des Dichters muß eine Welt innerer Wahrheit sein. »Homers Götter waren seiner Welt so wesentlich und unentbehrlich; als der Körperwelt die Kräfte der Bewegung. Ohne die Entschlüße und Wirkungen des Olympus geschähe nichts auf seiner Erde, was und wie es dem Dichter geschehen sollte. Homers Zauberinsel im westlichen Meer gehört auf die Charte der Wanderungen seines Helden so nothwendig, als sie damals auf der Weltcharte stand; dem Zweck seines Gesanges unentbehrlich.«[1]) — Ein Gleiches gilt für die Dichtung, die sich in der Welt der Mythen und Märchen bewegt. »Wer lebte, wer dachte und empfand nicht in der Welt der Peri's, der Feen und Geister, sobald sie ein Genie- und Verstandreicher Dichter schuf? Was in ihr geschah und durch sie gesagt ward, konnte nicht anders als in ihr empfunden, durch sie gesagt werden. So in der nordischen, griechischen und jeder Mythologie, so in jeder Welt eines eigenthümlichen Empfindungskreises.«[2])

Zu der inneren Gesetzmäßigkeit der Poesie, wenn anders sie wahrhaft ästhetisch sein soll, gehört in weiterem Sinne auch die Forderung des Sittlichen. Nicht als ob der Inhalt oder die Darstellungsweise als solche durch das Unsittliche geschädigt würde. Im Gegenteil der lüsterne Inhalt kann gerade in der poetischen Handlung, die durch ihren Fortschritt halb verhüllend halb andeutend wirkt, »innig-progressiv« zum Ausdruck kommen.[3]) Der Fehler liegt also nicht in der poetischen Technik. Wohl aber liegt er in den Gesetzen, die für die Ästhetik überhaupt gelten; für die normative wenigstens. Das Schöne sollte sich nach ihrer Meinung am Begriffe der Vollkommenheit orientieren. Unsittlichkeit aber rührt an die niedrigsten Seiten im Menschen. Sie ist uns daher in der Poesie ebenso verwerflich, als sie uns in der Ästhetik des Lichtsinnes häßlich war. Wir fühlen uns herabgezogen durch das, was uns erheben sollte. Selbst im Lustspiel macht »eine Verstellung des moralischen Gesichtspunkts und Gesichtskreises das Kunstreichste Gemählde komischer Figuren und Situationen unleidlich. Hierüber ist unser Gefühl so zart, daß selbst das Genie die beleidigte moralische Grazie zu versöhnen nicht vermag.«[4])

* * *

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 148. [2]) Ebd. [3]) Eb. S. 328. [4]) Ebd.

Die Forderung des Sittlichen in der Ästhetik führt uns auf ein Problem, das, obwohl es ganz und gar in den Rahmen der Kalligone hineingehört, doch nicht in hinreichendem Maße von Herder behandelt ist. Es ist die Frage nach der inhaltlichen Vollkommenheit in der Poesie.

Das musikalisch Schöne erfreute uns durch den harmonischen Gefühlsverlauf, der aus den Tönen klang; das Schöne des Lichtsinnes durch die seelische Beschaffenheit, die aus den Formen sprach. Wie steht es mit der ästhetischen Vollkommenheit des Inhaltes in der Poesie? Ist es Forderung, daß die Helden, von denen der Epiker spricht, ideale Menschen sind? Daß die Landschaft, von der der Lyriker singt, in vollster Blüte steht? Oder welcher Art ist sonst die Vollkommenheit der Dichtung? — Die Frage ist kompliziert. Herder hat in der Kalligone nur die beiden Extreme angegeben, zwischen denen die Vollkommenheit bzw. Unvollkommenheit des Inhaltes sich bewegen kann: das sittlich Verwerfliche einerseits und das Erhabene andrerseits. Zieht man aus diesen Angaben die Konsequenz und vergleicht sie mit früheren Äußerungen Herders, so ergibt sich, daß das ästhetische Interesse an der Dichtung, zumal an der epischen und dramatischen, ein zwiefaches ist. Es bezieht sich einerseits auf den eigentümlichen Charakter der handelnden Personen; andrerseits aber und zwar als Hauptinteresse auf den Gang der Handlung selbst.

Was das erste anbetrifft, so hat Herder auf die Forderung der Vollkommenheit Verzicht geleistet. Die Helden, die ja Menschen sind, sollen auch in der Dichtung wirkliche Menschen sein: mit menschlichen Schwächen und menschlichen Fehlern. — Freilich gibt es auch hier eine Grenze. Ruchlose Verbrecher, Menschen, die ins Untermenschliche gesunken sind, haben keinen Anspruch auf unser Interesse. Der Dichter, der uns mit ihnen peinigt, ist »der Furca würdig«.[1])

Viel wichtiger als die Frage nach dem vollkommenen Charakter des Einzelnen ist die Frage nach der Vollkommenheit der poetischen Handlung. In ihr sieht Herder das eigentliche Objekt der ästhetischen Freude. Ihr hat sich auch das Interesse an den einzelnen Personen unterzuordnen. Er spricht sich darüber deutlich aus in der Theorie des Erhabenen. Ja die Theorie des poetisch Erhabenen erschöpft sich in der Behandlung dieses Problems.

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 328.

Herder führt in jener Theorie ausdrücklich aus, daß die ästhetische Wirkung der erhabenen Dichtung nicht im Einzelnen beruhen kann, sondern lediglich im Zusammenhange des Ganzen. Dieser Zusammenhang erst weist dem Einzelnen seine Stellung an. Die verschiedenen Charaktere der Handelnden, die einzelnen Schilderungen und Situationen »dienen« zur Hervorhebung der Haupthandlung. Es verhält sich damit etwa ebenso, wie wir es bei der Komposition großer und viele Personen darstellender Gemälde finden. Herder bemerkt gelegentlich, daß in solchen Werken »diese und jene Wesen nur ideisirt seyn müssen, um jenen höher und höher-Idealischen zu dienen«.[1]) In dieser Weise »dient« das Grausige bei Milton dem Erhebenden; »dienen« Engel und Teufel bei Klopstock nur, um das Hauptgebilde des Dichters, den göttlichen Menschen in das lichteste Licht zu setzen. Im Buche Hiob ist »nicht nur jene Stelle, die Burke anführt[2]), erhaben; sondern vielmehr der Grund des Werks, sein Fort- und Ausgang«.[3]) Und so überall: »Wer beim Drama das Drama vergißt, d. i. die entsprungene, fortgehende, sich aus der Verwicklung auflösende, Furcht und Mitleid erregende Handlung; dagegen aber an Sentenzen, an malerischen Situationen an einzelnen Charakteren haftet; wie fern ist er vom Erhabnen Sophokles und Shakespears!«[4])

Die ästhetische Wirkung der Dichtung, wie sie sich im Erhabenen zeigt, steht ihrem Wesen nach der Vollkommenheit der Musik näher als der Vollkommenheit der ruhenden Kunst. — Mit der Musik verbindet die Poesie nicht nur das Mittel der Darstellungsweise, die Sprache; sondern vor allen Dingen der Zeitverlauf, an den der dargestellte Inhalt gebunden ist. Sukzessiv läßt uns der Dichter die Mannigfaltigkeit seines Kunstwerkes sehen; sukzessiv die Gefühlsvorgänge erleben, die jene Mannigfaltigkeit erweckt. »Das wahre Erhabne« ruht »eigentlich im ganzen progressiven Werk des Dichters.«[5])

Unter diesen Umständen kann es nur natürlich erscheinen, wenn Herder auch äußerlich das Schema für den Verlauf des poetisch Erhabenen an jenes Schema annähert, welches er für den Verlauf des musikalisch Erhabenen angegeben hatte. Auch das Erhabene der Dichtung enthält vier aufeinanderfolgende Stufen. »Es giebt uns mit Einem Viel, mächtig-fort-

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 299. [2]) Hiob IV, 13 (Zitat Herders).
[3]) a. a. O. Bd. XXII, S. 275. [4]) Ebd. [5]) Ebd. S. 274.

wirkend, indem es 1) den Faden unsrer gewöhnlichen Vorstellungen zerriß, 2) uns höher und höher hebet; indem es 3) uns in Labyrinthe führt und glücklich hinausführt, und 4) froh vollendet.«[1]) — Herder denkt mit dieser Schematisierung in erster Linie wohl an den Gang einer dramatischen Handlung. Allein der Grundgedanke, daß die erhabene Dichtung uns über den Alltag erhebt und uns durch das Bedeutende und Tiefsinnige »glücklich hinausführt«, hat Anwendung auf das poetisch Erhabene jeder Art.

Nach alledem muß es in Erstaunen setzen, wenn Herder in der Kalligone gelegentlich von erhabenen »Stellen« des poetischen Kunstwerks redet. Er, der das Prädikat des Erhabenen ausdrücklich aus der Betrachtung des Einzelnen verbannte. Hat Herder hier sich selbst widersprochen? oder wie sonst sind jene Bemerkungen zu verstehen? — Aus dem Zusammenhang, in dem die letzteren auftreten, ergibt sich ein Aufschluß für ihr Verständnis. Herder spricht von der Stelle nicht im Sinne einer isolierten Episode, sondern im Sinne eines Teils, der erst durch die Verkettung mit den anderen Teilen der Dichtung seinen eigentümlichen Wert erhält. Nicht der Stelle als Stelle eignet der Charakter der Erhabenheit; sondern er eignet ihr nur, insofern die Stelle einen Höhepunkt bildet im Verlaufe der Handlung. Einen Höhepunkt, auf welchen der Zusammenhang des Ganzen als auf eine Krönung abzielt.

Dieser Gedanke bildet eine wertvolle Ergänzung zu dem, was wir soeben von dem Charakter des poetisch Erhabenen erfuhren. Er zeigt uns das Verhältnis der ganzen Dichtung zu den einzelnen eigentlich erhabenen Partien. Diese verbreiten ihren Glanz auf den gesamten Aufbau. Oder vielmehr der Aufbau ist allererst dazu geschaffen, um sie in wirksamer Beleuchtung erscheinen zu lassen. Sie sind der Edelstein, dessen Kostbarkeit durch eine silberne Fassung zur Geltung gebracht wird.

Wie das Erhabene der Humanität im Allgemeinen, so charakterisiert Herder die Erhabenheit jener Stellen im Besonderen durch die Formel, daß »an das Unermessene Maas gelegt, und eben dies Hohe, Ueberschwengliche, an Daseyn oder an Kraft, das unerreichbar schien, als erreicht dargestellt wird.«[2]) — Wir wissen bereits, was mit diesen Worten gesagt sein soll. Wie das

---

[1]) a. a. O. Bd. XII, S. 274. [2]) Ebd. S. 275.

einzelne Naturobjekt ein Beispiel ist von dem Walten des Universums: so ist das Erhabene der Humanität in der Dichtung ein Beispiel jener von uns allen erstrebten aber kaum erreichbar scheinenden Idee der reinen Humanität. Durch Handlung erzielt die Dichtkunst einen ähnlichen Eindruck, wie das plastische Götterbild durch seine Form, aus der uns eine Verkörperung höchster Menschlichkeit entgegenstrahlte.

Herders Formel von dem Erhabenen als dem Ermessen des Unermessenen ist tiefsinnig und richtig. Ihre Fruchtbarkeit zeigt sich im Erhabenen der Poesie vielleicht am deutlichsten. Sie bringt hier das Wesen der sittlich genialen Handlung zum Ausdruck: als des wichtigsten Stückes einer ethischen Ästhetik der Dichtkunst. Jener Handlung, die stets der Ausfluß einer menschlich reinen Persönlichkeit ist, und die durch ihre Einfachheit und Selbstverständlichkeit die ethischen Gewissensfragen, die bei dem Menschen des Alltags zu den schwersten inneren Konflikten führen würden, scheinbar mühelos löst. Diese Handlung legt »an das Unermessene Maas« an. Sie zeigt durch den sittlichen Takt der dichterischen Persönlickeit verwirklicht, was der gewöhnliche praktische Verstand durch Erwägungen nicht zu verwirklichen gewußt hätte. Herders Formel von dem Erhabenen der Poesie bildet eine gemütvollere und feinsinnigere Auslegung dessen, was Schillers moralischer Reim:

> Und was kein Verstand der Verständigen sieht,
> Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüt,

hatte zum Ausdruck bringen wollen. Herder wollte sagen, daß das Ideal höchster Menschlichkeit, das in unserem Innern nach Verwirklichung ringt, durch das Erhabene der Poesie ausgelöst werde; daß das sittliche Genie des Dichters uns an einer einfachen Handlung als an einem Beispiel das Unermessene, das wir für uns selbst vergeblich suchten, in hellem Lichte zeigt. Dramen des Sophokles und des Äschylos standen Herder vor Augen; unwillkürlich denkt man auch an Goethes Iphigenie. —

Es bedarf nunmehr nur noch eines kurzen Blickes auf die verschiedenen Gattungen der Poesie.

Der Musik am nächsten steht die »Poesie menschlicher Empfindung«, die Lyrik.[1]) Reine Empfindungen, Gefühle zu

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 151.

bezeichnen ist, wie wir sahen, ja eigentlich mehr die Aufgabe der Musik als der Sprache. Wir erinnern uns jener herben Kritik, die das deutlich zum Ausdruck brachte. »Gedanken zu bezeichnen ist uns die Rede gegeben; Empfindungen stammelt sie nur und drückt in ihnen mehr aus durch das was sie nicht, als was sie saget. Eine schwätzende Empfindung wird unerträglich, indem dies Geschwätz sie eben ersetzen will und damit als unwahr zeiget.«[1])

Derselbe oder doch ein ähnlicher Gesichtspunkt liegt auch den wenigen Andeutungen zugrunde, die Herder der Lyrik als solcher widmet. Die eigenen Gefühle des Dichters soll die Lyrik zum Ausdruck bringen. Dazu bedarf es in erster Linie der »Accente, Töne, Gebehrden«.[2]) Der Poet bedient sich mit Vorliebe des musikalischen Faktors der Sprache. Andrerseits aber tritt auch das Gedankenhafte der Worte in seinen Bereich. Dadurch entsteht die Frage nach dem Stoffe der Lyrik. Dieser Stoff ist offenbar das Empfindungsleben des Dichters. — Das Eigentümliche und die vorzüglich ästhetische Färbung der lyrischen Poesie liegt aber darin, daß die Empfindungen nicht mit platten Worten selbst benannt werden. Die Sprache drückt Empfindungen mehr »durch das was sie nicht, als was sie saget«, aus. Danach bestimmt sich die Aufgabe. Die Technik des Lyrikers besteht darin, Bilder in die Phantasie des Hörers hineinzuführen. Lebhafte Bilder, an denen sich das ästhetisch genießende, sympathisierende Mitgefühl zu entzünden vermag. Bilder, in denen der Dichter selbst einen erfüllenden Ausdruck seines lyrischen Erlebens findet. Das war im Grunde das berühmte Hamannsche Rezept: »Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder.«[3]) Das ist die Überschrift und das Leitmotiv für die Poetik der Kalligone überhaupt. Zugleich ist es das verknüpfende Moment, welches von der Lyrik zu den anderen Gattungen der Dichtkunst hinüberführt.

Wie die Lyrik, so bewegt sich auch das Epos in Bildern. Aber wenn in der Lyrik das Gefühl des Poeten die Hauptsache ist, und die Bilder mehr zum Vehikel dienen: so liegt im Epos umgekehrt das eigentliche Gewicht auf dem Bedeutungsgehalt der dargestellten Tatsachen, und das Gefühl des Dichters tritt, wenigstens als solches, zurück. Zwei Punkte sind es, die das

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 185. [2]) Ebd. S. 151.

[3]) Herder a. a. O. Bd. XXII, S. 145. — Hamann a. a. O. Bd. II, S. 258. 259.

Wesen des Epos im Unterschiede von dem lyrischen Gedichte vor allem bezeichnen: die an der Natur der Ereignisse nicht an dem subjektiven Gefühlsvorgang des Dichters orientierte Folge der Darstellung und inhaltlich dementsprechend das Mitleben des Hörers mit den von dem Dichter geschaffenen Gestalten und weniger mit der Person des Dichters selbst.

Endlich das Drama, »die höchste, vielartigste, concentrirtste Darstellung der Dichtkunst«.[1]) Sie zaubert nicht für die nachschaffende Einbildungskraft: sie führt die Geschöpfe des Dichters dem Auge unmittelbar in leibhaftiger Wirklichkeit vor. Darauf beruht ihre alle anderen Gattungen der Poesie übertreffende Wirkung. — Herders Kalligone liefert nur wenige positive Andeutungen zu einer Theorie des Dramas. Doch wäre eine solche aus dem, was Herder bei Gelegenheit der Wirkung des Gebärdenspiels und der Handlung einerseits, bei Gelegenheit der musikalisch-gedankenhaften Wirkung des mündlichen Vortrags andrerseits ausführt, leicht zu rekonstruieren. Der Gedanke der Verschmelzung des Gesehenen mit dem Gehörten bildet bei Herder die Grundlage für die Ästhetik der Dichtkunst im Allgemeinen. Sie bildet insbesondere die Grundlage zu der Ästhetik des Dramas.

Mehr noch als in der Musik- und Lichtsinn-Ästhetik betont Herder die erziehende Wirkung der Kunst in der poetischen Theorie. Welchen gewaltigen Beitrag die Dichter zur Bildung jedes Volkes geliefert haben erweist die Geschichte der Menschheit. »Um die Phantasie zu bändigen und zu ordnen, um allen Kräften und Neigungen der menschlichen Natur Richtung zu geben«, um ihre Landsleute in höhere Sphären zu führen und sie zu bilden: dazu schrieben die Poeten ihre Werke.[2]) Sie konnten ihre Zeit aber nur bilden, weil sie ihr wirklich etwas zu geben hatten; weil ihre eigene Bildung über dem Durchschnitt der Anderen stand. »Zu jeder Gattung des Vortrages, seys Poesie oder Prose, gehört Bildung.... Der Ungebildete kann nicht bilden, der Empfindungslose nicht bewegen; hört oder lieset man aber die wahren Dichter, und sieht das Füllhorn von Lehre, Trost, Philosophie und Weisheit, das sie zur innigsten Selbstbildung über die Welt ausgeschüttet haben, sieht die ewiglebenden Gebilde der Wahrheit, Schönheit und Güte, die sie der gesammten

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 152. [2]) Ebd. S. 149.

Menschheit schaffen. — . . .« (Herder läßt einen Hymnus des Pindar folgen.)[1])

Als echtes Kind seiner Zeit hat Herder die Poesie unmittelbar neben Rhethorik und Wissenschaft gestellt. — Diese beiden bilden denn in der Tat auch eine Art Anhang: im weiteren Sinne zur Ästhetik überhaupt, denn sie dienen zur inneren Bildung d. h. zur Vervollkommnung und Verschönerung des Menschen. Im engeren Sinne zur Poetik, denn sie bedienen sich derselben Darstellungsmittel wie die Dichtkunst.

Zunächst die Beredsamkeit. Sie strebt nach der klaren Darstellung eines klar durchdachten Inhalts. Nur das darf der Redner aussprechen, was er selbst deutlich erfaßt hat; und nur so darf er es aussprechen, daß der Ausdruck der Sache völlig angemessen ist. Dann erreicht er jene Vollkommenheit des Schönen, die »mit Einem viel« gibt. Dann vernichtet er den hohlen Klingklang der Phrasenhelden. Von jeher waren diejenigen die größten Redner, »die mit dem Wenigsten das Meiste sprachen, aus hohem Verstande, tief in die Seele; ein Blick, ein Wort entschied; der Phantasiereiche Wortspieler stand beschämet«.[2])

Nun aber ist diese vernünftig vollkommene Gedankenklarheit und die Verwerfung des Phrasenhaften nicht etwa so zu verstehen, als dürfte der Redner sich auf nüchterne Deutlichkeit beschränken: als könnte er des Temperaments entbehren. Nichts wäre der Meinung Herders mehr zuwider. Lebendigkeit des Vortrages darf nicht mit Phrasenhaftigkeit verwechselt werden. »Pectus disertum facit!« Gebärde und Tonfall müssen mitkämpfen mit der Wirkungskraft des gesprochenen Inhalts.[3]) Sie müssen der Versammlung zeigen, daß der Redner seelisch ergriffen ist von dem, was er redet; und diese Begeisterung für die Sache muß sich eben dadurch den Hörern selbst mitteilen. »Die Zaubergewalt, die eine menschliche Stimme und der laute Vortrag hat«, darf sich der Redner nicht entgehen lassen.[4]) Nur daß die Zaubergewalt aus dem Herzen dringe und daß sie dem Inhalt der Rede angemessen sei! Kein leerer Klingklang! — Das ist Beredsamkeit als Kunst.

Herders Theorie der Rhetorik ist die Theorie Goethes. Jene berühmte Theorie, die er in dem ersten Gespräch zwischen Faust und Wagner niedergelegt hat.

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 158. [2]) Ebd. S. 163. [3]) Ebd. S. 159. [4]) Ebd. S. 165.

Faust: Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt.
Sitzt Ihr nur immer! Leimt zusammen,
Braut ein Ragout von andrer Schmaus,
Und blast die kümmerlichen Flammen
Aus Eurem Aschenhäufchen 'raus!
Bewundrung von Kindern und Affen,
Wenn Euch darnach der Gaumen steht;
Doch werdet Ihr nie von Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es Euch nicht von Herzen geht.

Wagner: Allein der Vortrag macht des Redners Glück;
Ich fühl' es wohl, noch bin ich weit zurück.

Faust: Such' Er den redlichen Gewinn!
Sei Er kein schellenlauter Thor!
Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor;
Und wenn's Euch Ernst ist, was zu sagen,
Ist's nötig Worten nachzujagen?
Ja, Eure Reden, die so blinkend sind,
In denen Ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
Sind unerquicklich wie der Nebelwind,
Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt!

Was in Herders Theorie der Beredsamkeit gilt, das gilt auch in seiner Theorie der Wissenschaft. Inhaltliche und formelle Klarheit sind die Bedingungen wissenschaftlicher Vollkommenheit. Beides muß sich miteinander verquicken und in gegenseitiger Wechselwirkung unterstützen. »Eben das Wissenschaftliche der Wissenschaft gab ihr Form, Reiz; eben dies machte den Empfangenden ... zum Erfassen und Anwenden derselben geschickt und munter. Dadurch ward die Wissenschaft ihm schön und bildend.«[1])

Die Fähigkeit, zu bilden, ist naturgemäß die wichtigste Forderung, die Herder an die Wissenschaft stellt. Sie ist auch der Maßstab, an dem er ihre Vollkommenheit mißt. Nur durch ihre bildende Wirkung ist die Wissenschaft in der Kalligone zum Gegenstande der Ästhetik geworden. Nur diese Wirkung, meint Herder, sei der Grund dafür, daß man von schöner Wissenschaft spreche. »Schön« heißt die Wissenschaft, weil sie uns, indem wir uns mit ihr beschäftigen, schöner macht: »den Menschencharakter in uns bildend«.[2]) Sie tritt damit in die unmittelbare Nähe der-

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 315. [2]) Ebd. S. 308.

jenigen Künste, denen wir das Amt der Selbstdarstellung zuschrieben, einerseits; in den Grenzbereich des Erhabenen andrerseits.

Hatten es die Künste menschlicher Selbstdarstellung mit der körperlichen Erscheinung seelischer Schönheit zu tun: so ist die Wissenschaft ein Mittel, seelische Schönheit zu erzeugen. Dienten jene einer Außenwelt, dienten sie der uns umgebenden Menschheit zum Genuß der Wahrnehmung unseres ihnen fremden Inneren: so dient die Wissenschaft dem Selbstgenuß unseres eigenen Ich. Der durch die Wissenschaft geförderte Mensch wird sich selbst zum ästhetischen Gegenstande, indem er seine eigene Vollkommenheit verspürt. Er verspürt sie als eine Erhebung über sein geistiges Durchschnittsniveau.

Die geistige Aufnahme der Wissenschaft ist daher mit dem ästhetischen Gefühl des Erhabenen verwandt. »Erhaben im Wissen ist, was mit Wenigem Viel giebt, mich auf einfachen Wegen Viel zu erkennen leitet, hell, mächtig, sicher, nicht aufdringend Worte, sondern Kräfte erweckend in mir und Lust, Liebe, Neigung.«[1]) — Aber noch enger sucht Herder das Band zwischen der Wissenschaft und der ästhetischen Erhabenheit zu schlingen. Wissenschaft war es allererst, was uns überhaupt das Erhabene, wenigstens in der Natur, erkennen ließ. Es bedurfte gewisser Erkenntnisse; der Erkenntnis der gesetzmäßigen Wirksamkeit des Ganzen im Einzelnen, um das Erhabene der Natur ästhetisch genießen zu können. Jedes sachliche »Minimum« muß als theoretisches für die Wissenschaft fruchtbares »Maximum« erkannt werden. Erst dann können wir seiner Erhabenheit innewerden. »Minimum est quod scire laboro, sagte jener Weise; nur daß dies Minimum ein Maximum werde. Jeder Punkt in der Natur ist ein solches, und die Verkettungen in ihr, die Punkte ihres Zusammenhanges, Maxima von immer höherer Art führen uns weiter und weiter.«[2]) — Freilich führen sie uns nicht zum Absoluten. Dies vermögen wir nicht wahrzunehmen. Wir verlangen auch nicht danach. Hier »hat der Verstand nichts zu schaffen, die Vernunft nichts zu ordnen«. Schicksal menschlicher Erhebung ist es vielmehr, nie vollendet immer wieder ein neues Ziel vor sich zu sehn. »Immer rückt ferner die Grenze und bleibt doch vor uns.«[3]) —

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 281. [2]) Ebd. [3]) Ebd.

In der Ästhetik der Wissenschaft reichen sich Anfang und Ende der Kalligone die Hand. Der »bindende Hauptbegriff« der Bildung, der die schöne Wissenschaft mit dem Schönen der sinnlichen Wahrnehmung verknüpft, gleicht im Grunde jenem Motive, das zu einer Verbindung zwischen der ästhetischen Lust und dem »gröberen« Angenehmen führte. In der wissenschaftlichen wie in der sinnlichen Lust handelt es sich darum, daß das genießende Subjekt seiner eignen Vollkommenheit gewahr wird: dort der Vollkommenheit seines körperlich animalischen Wesens; hier der Vollkommenheit seines höchsten Menschentums. Auch in der ästhetischen Lust wird sich das Subjekt eigener Vollkommenheit bewußt. Aber dieses Bewußtsein entsteht durch eine Verschmelzung mit fremder Vollkommenheit. Eben dadurch ist es vor der »gröberen« Sinnlichkeit ausgezeichnet und von der Wissenschaft unterschieden. Der ästhetische Genuß ordnet sich in die Reihe der Lust- und Vollkommenheitsgefühle ein, die Mitte haltend zwischen dem niedrigsten und dem höchsten Wohlsein des Menschen.

Die Naturphilosophie der Ästhetik.

Wie die Ästhetik der meisten seiner Zeitgenossen, so ist auch die Ästhetik Herders in erster Linie am Schönen der Natur orientiert. Der Leibnizsche Optimismus, der das Zeitalter beherrschte, macht sich auch in der Weltanschauung der Kalligone geltend. Die Natur ist ein System von Vollkommenheiten. Die mangelhaften Exemplare in ihr dienen nur zur numerischen Vollständigkeit. Die Natur im Ganzen wie im Einzelnen ist daher der vornehmste Gegenstand ästhetischen Genusses. — Aber nicht nur als ästhetisches Objekt erscheint das Schöne der Natur. Die Natur ist zugleich Subjekt der Ästhetik. Die ästhetisch genießenden Wesen, die schauenden, lauschenden Subjekte gehören ja selbst der Natur an. Die an der Natur sich erfreuende ästhetische Lust wird ihrerseits selbst zum Gegenstande einer Naturbetrachtung.

Diese beiden Momente des Zusammenhanges der Kalligone mit der Natur sind den kantkritischen Kritikern Herders seit Haym ein Stein des Anstoßes gewesen. Ein Ästhetiker, der die Lehre vom Schönen mit seiner Philosophie der Natur verband, erschien ihnen als Dogmatiker und als rückständig. Zumal Kühnemanns Urteil über die Kalligone ist durch diesen Umstand beeinflußt worden. Dieselbe erscheint in seiner Darstellung wesentlich als eine ästhetisch gewandte, dogmatische Naturphilosophie. Wir haben einer solchen sich bereits bei Haym vorbereitenden Betrachtungsweise schon mehrfach entgegentreten müssen. Vor allen Dingen hat es sich die soeben abgeschlossene systematische Darstellung der Kalligone zur Aufgabe gemacht, Herders ästhetische Unbefangenheit zu erweisen. Der hier folgende kurze Abschnitt hat es nun nur noch damit zu tun, das tatsächlich bestehende positive Verhältnis zwischen Ästhetik und Natur-

philosophie in der Kalligone zu beleuchten. Wir sondern dabei die oben gekennzeichneten beiden verschiedenen Richtungen und sprechen zuerst von der Natur als ästhetischem Objekt; sodann von ihr als ästhetischem Subjekt.

Die Betrachtung der Natur als ästhetischen Gegenstandes ist in der Kalligone durch jene Kenntnis bedingt, welche Herder »Begriff« nennt. Dieser Begriff ist, wie wir gesehen haben, beim Schönen und beim Erhabenen von verschiedener Art. Dort ist es der Begriff einer individuellen Einzelexistenz, der Begriff des Daseins, das der Gegenstand als solcher führt. Hier ist es der Gedanke einer allgemeinen Naturgesetzlichkeit, als deren Beispiel uns das einzelne Wesen erscheint. Zugleich konnte der ästhetische Begriff dort aus zuverlässiger Quelle schöpfen, während er hier auf ahnendes Vermuten angewiesen ist. Unser Verständnis für das Schöne der Natur ruht auf der Naturwissenschaft. Unser Verständnis für das Erhabene ruht auf der Naturphilosophie.

Neben dieser Unterscheidung erweist sich aber noch eine weitere Trennung als nötig. Zwei Komponenten vereinigen sich in jedem »Begriff«, den wir ästhetisch verwenden. Man könnte sie als die physikalische und die psychologische Komponente, vielleicht auch als die theoretische und die eigentlich ästhetische bezeichnen.

Herders Kalligone sieht es als ein Erfordernis des ästhetischen Schauens an, daß wir dem schönen Gegenstande mit einer Kenntnis von seinem Wesen begegnen. Diese Kenntnis ist zunächst rein theoretischer Art. Sie besagt, daß die innere und äußere Struktur des Gegenstandes so oder so beschaffen sei; daß er in dieser oder jener Formation zu vollkommener Entwicklung komme; daß diese oder jene Existenzbedingungen ihm am gemäßesten seien. — Das alles sind rein theoretische Erwägungen, die der Erweckung von Lust und Unlust zunächst durchaus ferne stehen. Erwägungen, die an und für sich keineswegs ästhetischen Charakters sind. Es ist die physikalische Komponente des ästhetischen Begriffes.

Nun aber verquickt sich mit der äußeren Kenntnis des schönen Körpers das Prinzip der Beseelung d. h. die Vorstellung, daß jedem Gegenstande eine Art von seelischem Leben eigne, und daß der Zustand der äußeren physiologischen Vollkommen-

heit für das innere Seelenleben Lust bedeute. Erst dieser Faktor: die »psychologische« Komponente des Begriffes wird, wie wir wissen, von wirklich entscheidender Bedeutung für die Ästhetik. Er aber läßt sich theoretisch nicht vermitteln. Keine Wissenschaft der Welt kann uns das Innenleben fremder Wesen enthüllen.

Es erhebt sich an dieser Stelle die Frage, inwieweit bei Herders Fassung des »Begriffs« die Ästhetik der Kalligone ein autochthones Gewächs sei: wie weit ihre Unselbständigkeit gegenüber jener physikalischen Komponente; wie weit ihre Selbständigkeit in der psychischen reiche.

Was das erste anbetrifft, so scheint es offenbar zu sein, daß von einer Unabhängigkeit der Ästhetik den außerästhetischen Wissenschaften gegenüber bei Herder gar nicht ernstlich die Rede sein könne. Der naive Anblick z. B. weiß nichts von dem inneren Leben der Rose, von der zukunftsschwangeren Bedeutung der Staubbeutel, von dem Amt der Blütenblätter. Alles kommt aus anderer Quelle, alles von der Theorie der Botanik. Es unterliegt also keinem Zweifel: die Art des ästhetischen Genusses ist in der Kalligone von der wissenschaftlichen Bildung oder Unbildung des Schauenden abhängig. Herder selbst hatte das mit deutlichen Worten hervorgehoben.

Trotzdem darf seine Ästhetik nicht als »dogmatisch« bezeichnet werden. Wenigstens nicht in verurteilendem Sinne. Zwei Erwägungen werden das Verhältnis des ästhetischen Begriffs zur Wissenschaft näher beleuchten. Sie mögen zugleich den Mißdeutungen entgegentreten, denen die Begriffslehre der Kalligone ausgesetzt zu sein pflegt.

Einmal: der von uns als Beispiel gewählte Fall der Rose ist ein extremer. In allmählicher Abstufung ließe sich eine Reihe von ästhetischen Gegenständen aufführen, deren Wesensgehalt immer leichter erkennbar wäre und bei ganz einfachen Gebilden schließlich dem ungeschultesten Blicke erkennbar. Von der Beurteilung des bloßen Würfels bis zur sachgemäßen Wertung der komplizierten Rose liegt eine Stufenleiter, deren einzelne Stufen sich lediglich durch den Grad einer schwierigeren oder leichteren Erkennbarkeit des Objekts für das wahrnehmende Subjekt unterscheiden. — Zudem darf nicht vergessen werden, daß Herder auch bei den komplizierten Gebilden der Schönheit einen ästhetischen Genuß des Laien anerkennt. Er reserviert der

Wissenschaft kein Monopol für die *Möglichkeit*, sondern nur für die *Art* des ästhetischen Schauens. Er gibt durch die Forderung wissenschaftlicher Kenntnis nur ein Ziel an, an dem sich der höchste Grad ästhetischen Genusses zu orientieren vermag. Für niedere Arten ästhetischer Schätzung mag die unwissenschaftliche Laienkenntnis genügen. — Herders Ästhetik ist normativ. Er fordert eine Freude am Schönen, die durch die Kenntnis der Sache möglichst vertieft ist. Er fordert den »Kennerblick«. Aber er fordert ihn nur als Ideal und nicht als unerläßliche Bedingung.

Damit hängt das zweite zusammen. Die Einschätzungen des schönen Gegenstandes mit und ohne theoretische Vorkenntnis von seiner Daseinsweise gelten uns um so mehr als bloß graduell verschieden, weil die theoretischen Vorkenntnisse nie als theoretische in die Schätzung eintreten.

Wissenschaftliche und ästhetische Behandlung des Gegenstandes unterscheiden sich auch für Herders Kalligone dem Wesen nach. Sie sind an verschiedenen Zielen orientiert. Die Wissenschaft erstrebt eine theoretische Erkenntnis als Selbstzweck. Die Ästhetik erstrebt sie als Mittel zur sympathischen Lust. Dementsprechend tritt der »Begriff« bei der Wissenschaft in den Vordergrund; bei der Ästhetik in den Hintergrund. — Nicht als wäre Herder ein Anhänger der Lehre von dem Mitspielen *unbewußt* wirkender Erkenntnisse im Schönheitsgenuß; vielmehr betont er immer wieder, daß der Begriff des Dinges in voller Klarheit gegenwärtig sein müsse. Aber darauf kommt es an, daß der Schauende das Bild seiner theoretisch erworbenen Vorstellung im ästhetischem Gegenstande *unmittelbar* verkörpert zu sehen glaubt. So zwar, daß ihm dabei der Gedanke der ehemaligen theoretischen Erwerbung in keiner Weise störend dazwischen tritt. Die tatsächlich vielleicht mühsam erarbeitete Kenntnis erscheint im Augenblick des ästhetischen Schauens als selbstverständlich. Das Wesen der komplizierten Rose wird mit derselben intuitiven Leichtigkeit erfaßt wie das Wesen des einfachen Würfels. Die Klarheit und das reichere Verständnis, mit dem der Kenner die Dinge sieht, sind nicht erkauft mit Unbeholfenheit und Schwerfälligkeit des ästhetischen Genusses.

Diese intuitive Leichtigkeit des ästhetischen Erkennens wird wesentlich unterstützt durch die zweite Komponente; dadurch, daß der theoretisch-physikalisch gewonnene Begriff vom Dinge

in psychischem Gewande auftritt. — Nicht an die äußere Struktur des Naturobjekts denkt der die Schönheit desselben Genießende, sondern an die mit dieser Struktur innerlich verbunden gedachte seelische Lebensweise. Diese aber wird zweifellos nicht aus theoretischen Erwägungen herausanalysiert, sondern beim bloßen Anblick unmittelbar mitempfunden. Auf die theoretische Berechtigung dieses Mitempfindens reflektiert der Schauende nicht.

Die Bestimmung des Verhältnisses zwischen dieser zweiten psychischen Komponente und der ersten physikalischen ist für die Beurteilung der Naturphilosophie in Herders Ästhetik wichtig.

Die psychische Komponente erscheint als primär, wenn wir die Tendenz des ästhetischen Erlebnisses ins Auge fassen. Auf die Psychisierung kommt in Herders Ästhetik alles an. Ihr dient die theoretisch physikalische Kenntnis nur zum Mittel. — In einer anderen Hinsicht aber erscheint die psychische Komponente als sekundär. Wenn wir auf die Entstehungsweise des ästhetischen Erlebnisses sehen, so ist die Beseelung des schönen Gegenstandes nicht nur bedingt durch die Erfahrungen des eigenen Seelenlebens und seiner körperlichen Äußerungen; sondern ebenso auch durch jene theoretische Kenntnis von der besonderen äußeren Daseinsweise des Objekts. Durch die letztere wird die Art der Beseelung wenigstens modifiziert. Die Vorstellung einer Psyche im Organismus ändert sich mit der genaueren oder geringeren Kenntnis seines Wesens. Mit anderen Sympathiegefühlen tritt der naive Mensch an die Betrachung der Rose: in ihr etwa eine unbestimmte Repräsentation blühenden Lebens ahnend. Mit anderem Gefühle Herder, der die Geheimnisse des Blumenlebens kennend in jedem Exemplar sein besonderes Lebensstadium erschaut und es poetisch mitempfindet.

Von hier aus ist Herders ästhetische Naturphilosophie des Seelischen im Schönen und im Erhabenen zu beurteilen. Daß überhaupt ein psychischer Kern dem körperlichen Gegenstande zugelegt wird, ist eine rein ästhetische Tatsache, die ihre Begründung aus dem systematischen Aufbau der Herderschen Ästhetik, nicht aus irgend einer anderen Wissenschaft bezieht. Nur die besondere Fassung, die das Wie dieses psychischen Kerns erhält, hängt von einer mehr oder minder genauen theoretischen Kenntnis des Objektes ab.

An diesem Sachbestande kann dadurch nichts geändert werden, daß Herder innerhalb seiner Erkenntnistheorie der Meinung ist,

die ästhetische Psychisierung bestehe, ganz so wie sie der Wahrnehmende vollziehe, zu Recht. Ein solcher Glaube gründet sich bei Herder lediglich auf die Beobachtung, daß es dem Menschen natürlich sei, alle Dinge als belebte Wesen zu betrachten, und daß diese Belebung sich vorzüglich im ästhetischen Genuß erweise. Von einer anderen Begründung – wenigstens von einer stichhaltigen — ist bei ihm nicht die Rede. »Was wir wissen, wissen wir nur aus Analogie von der Kreatur zu uns und von uns zum Schöpfer.« Die Naturphilosophie der Kalligone baut sich als Philosophie – d. h. insofern sie die Natur als ein lebendig schaffendes Wesen betrachtet — erst auf einer Tatsache auf, die in der Ästhetik ihre vorzügliche Begründung findet. Sie hängt also von der Ästhetik ab; nicht umgekehrt die Ästhetik von ihr. Nur insofern der ästhetische Begriff nicht Philosophie ist, sondern Kenntnis vom äußeren Wesen der Natur: nur insofern hängt die Naturanschauung der Kalligone von wissenschaftlicher Erkenntnis ab.

Suchen wir uns nun ein Bild von der Naturphilosophie der Kalligone zu entwerfen, insofern sie die Natur als tätiges Subjekt darstellt.

Die allgemeineren Grundlagen dieser Philosophie waren uns in der Ästhetik des Erhabenen begegnet. Das Erhabene der Natur war für Herder ein Beispiel der die ganze Welt durchwaltenden Naturgesetzlichkeit; und diese Naturgesetzlichkeit war der Ausfluß eines geistigen Wesens. »Da nur ein Geist diese Regel denken und wirklich machen konnte, wie nur ein Geist sie wahrnehmen kann, was ist Erhabner, was ist Schöner, als dieser mit seiner Kraft und seinen Gedanken alles erfüllende, ewigschaffende Geist, Er die thätige Regel alles Erhabnen und Schönen, das Universum.« [1]) Das Universum als tätige Regel im Erhabenen und Schönen sich mitteilend: das ist die Grundlage für Herders ästhetische Naturphilosophie.

Das Mittel, durch welches die Natur uns ihr Inneres aufschließt, sind die Gesetze des Schall- und des Lichtmediums. »Uebrigens ists Wohlthat der Natur, daß sie uns bei Tönen wie bei Farben in dies leicht begreifliche feste System geschlossen, sowohl um uns in Ordnung zu halten, als uns das Meiste und

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 233.

Schönste auf die leichteste Weise mitzutheilen. Beide Medien enthüllen uns mittelst einer das Weltall umschliessenden Regel, jenes ein sichtbares, dies ein hörbares All, eine Weltordnung.«[1]) Schall und Licht sind der Zeigefinger des Naturgottes, der uns das Buch der Schöpfung lesen lehrt.

Die Zeichensprache des Schalles und des Lichtes, d. h. die Selbstoffenbarung, durch die sich das Weltall zu erkennen gibt, wird uns deshalb verständlich, weil wir dem Weltall in seiner Ganzheit sowohl wie in seinen einzelnen Geschöpfen harmonisch gebaut sind. — Das etwa ist die Wendung, deren sich die Naturphilosophie der Kalligone mit Vorliebe bedient. Es wäre besser gewesen, wenn sie sich anders ausgedrückt hätte. Dem logischen Gang ästhetischer Erkenntnis würde es entsprechen, wenn wir das Verhältnis umkehrten: weil uns die Welt in allem verständlich zu sein scheint, so läßt sich daraus schließen, daß wir ihr harmonisch gebaut sind. Diese letztere Formel wird Herders Meinung gerecht und sagt doch inhaltlich nichts anderes aus als das, was in jedem ästhetischen Urteil enthalten ist. Das Neue besteht nur darin, daß zu der ästhetischen Aussage ein erkenntnistheoretischer Glaube hinzutritt; ein Fürwahrhalten dessen, was das ästhetische Urteil behauptet.

In der Tat, wenn wir in die Naturobjekte ein Seelenleben nach Analogie unseres eigenen hineindeuten, so beanspruchen wir nichts Geringeres als eine Harmonie zwischen uns und der übrigen Naturwelt. Eine Harmonie: denn Harmonie bedeutet in Herders Naturphilosophie, daß eine Gleichheit stattfinde im Wahrnehmenden und im Wahrgenommenen. Das aber war es eben, was wir beim schönen Gegenstande behaupteten. Herders Satz, daß wir in der ästhetischen Betrachtung die Natur nach Analogie unseres eigenen Seelenlebens beurteilen, und sein anderer Satz, daß die ästhetische Betrachtung der Natur nur durch eine Harmonie zwischen uns und den übrigen Naturobjekten zustande kommen könne: diese beiden scheinbar durchaus verschiedenen Sätze reden im Grunde von derselben Tatsache; nur dort in ästhetisch undogmatischer, hier in erkenntnismäßig dogmatischer Form.

Betrachten wir nun noch die wichtigsten Einzelzüge aus dem philosophischen Gesamtbilde, das uns die Kalligone von der Natur als tätigem Subjekt entwirft.

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 71.

In der Musik ist es Herders tatsächliche Meinung, daß der Klang aller Körper, nicht nur der lebendigen, der »reelle« Ausdruck psychischer Vorgänge sei. »Was ist also der Schall anders, als die Stimme aller bewegten Körper, aus ihrem Innern hervor? ihr Leiden, ihren Widerstand, ihre erregten Kräfte andern harmonischen Wesen laut oder leise verkündend.«[1]) »Höchst reell« drückt dieses Leiden »sich selbst aus«. »Nichts in der Natur drückt sich stärker aus als eine erschütterte Macht.«[2])

Freilich geht Herder in dem phantastischen Glauben an die Wirklichkeit einer natürlichen Schallsprache wohl nicht so weit, daß er meinte, unsere ästhetische Ausdeutung des Tones sei in jedem Falle dem Gefühle des Tönenden angemessen. Zum Mindesten erkennt er eine gewisse Steigerung für unsere Verständnisfähigkeit dem Klange gegenüber an. »Gleichergestalt wissen wir, daß die Stimme jedes Gleichartigen sich dem Gleichartigen vorzüglich mittheilt.«[3]) Die Stimme des uns nicht Gleichartigen vermögen wir also weniger zu verstehen. Schwerlich auch wird Herder des Glaubens sein, daß in Wahrheit Schmerz und Kummer in den Lüften herrschen, wenn der Wind »leidensschaftlichen, gefühlvollen Menschen« »seufzet«, das Lüftchen ihnen »ächzt«[4]). Es versteht sich vielmehr auch für Herder von selbst, daß wir Äußerungen eines uns ungleichartigen Elements ästhetisch nach unserer Weise umdeuten. Mag immer die Schallsprache für Herder »höchst reell« sein, so ist doch auch für ihn durchaus nicht immer die Art und Weise »reell«, in der wir Menschen diese Sprache verstehen.

Die Naturphilosophie der Lichtsinn-Ästhetik gestaltet sich in ganz ähnlicher Weise. »Die Empfindung zu erwecken, die Schöpfung zu regen, zu reizen, das ist des Lichtes ewiges Amt.«[5]) »Sein Angenehmes« ist ein »fortgehendes Werk des zeichnenden ewigen Verstandes«; des geisthaften Universums, das durch das Licht sich offenbart.[6]) Was wir in die sichtbare Natur hineinfühlen, ist wirklich in ihr enthalten. »Reell« bezeichnen die Umschränkungen der Körper den Lebens- und Kraftgehalt, der uns mit der äußeren Form verbunden zu sein scheint.

Doch auch in der Lichtsinn-Ästhetik ist Herders Meinung nicht als hartnäckige Anerkennung aller ästhetischen Aussagen

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 63. [2]) Ebd. S. 67. [3]) Ebd. S. 180.
[4]) Ebd. S. 63. [5]) Ebd. S. 55. [6]) Ebd. S. 62.

für die Wirklichkeit zu fassen. Nicht jede Schönheit ist uns in gleichem Maße verständlich. Es gibt Gegenstände, die uns näher, und andere, die uns weniger nahe liegen. Dem entsprechend ist uns ihr Wesen bald mehr bald minder erkennbar. »Je leichter und harmonischer das Gefühl diese Verhältnisse wahrnimmt und sich aneignet (die Verhältnisse des schönen Objekts); desto angenehmer wird uns die fremde, uns zugeeignete Bestandheit. ... Je schwerer, je disharmonischer; desto entfernter, häßlicher, fremder ist uns die Gestalt.«[1]) — Unser ästhetisches Urteil ist also in der Bezeichnung der besonderen Eigenschaft des im Schönen enthaltenen Seelenlebens nichts weniger als irrtumsfrei. Nur das Daß einer ästhetischen Beseelung ist das in jedem Falle zutreffende Moment. Das Wie der Dingseele kann sich unter Umständen unserem menschlichen Verständnis entziehen.

Die verhältnißmäßig weitreichende Ubereinstimmung des Menschen mit der übrigen Natur, wie sie sich im ästhetischen Urteil kundgibt, hat ihren Grund in einer Absicht des schöpferischen Naturgeistes. »Der allgemeine Typus, den die Natur in Bildung lebendiger Organisationen nicht zu befolgen scheint, sondern wirklich befolgt«, hat den bestimmten Zweck, ein gegenseitiges Verständnis aller Geschöpfe zu ermöglichen.[2]) »In jedes Geschöpf pflanzte sich also das allgemeine Sensorium, nach dieses Geschöpfs eigenthümlicher Bildung, aber dem Weltganzen harmonisch. Alle genießen Ein Licht, Eine Luft; zur Aneignung des Lichts, des Schalles, gehörte, so verschieden es auch gebildet ward, Auge, Ohr; so die übrigen, allem Lebendigen gemeinschaftlichen Sinne und Triebe. Allen war zum Empfinden die Nervenkraft, oder was sie ersetzt; zum Denken und Vermögen war den vollkommenern Bildungen Gehirn, Rückenmark, und was aus ihnen entspringt, unentbehrlich.«[3])

Unter diesen Geschöpfen hat der Mensch eine bevorzugte Stellung. Er ist die Krone der Schöpfung. Sein Wesen enthält nicht nur die Anlage der übrigen Geschöpfe keimhaft oder entwickelt in sich. Es hat vielmehr noch ein Plus über alle: es besitzt den Verstand. Sind die anderen Wesen Mitgenießer des Weltalls, so hat die Natur uns »zu Beurtheilern, ja noch mehr zu Erfindern des Schönen nach Regeln, die in unserm Weltall, wie in unsrer Natur liegen« gestempelt.[4])

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 53. [2]) Ebd. S. 116. [3]) Ebd. S. 117. [4]) Ebd. S. 116.

Noch einen Schritt weiter läßt sich die Frage nach der Möglichkeit eines allgemeinen Verkehrs und einer gegenseitigen Verständigung unter den einzelnen Wesen der Schöpfung verfolgen. Dieser Verkehr ist die unmittelbare Folge einer umfassenderen Absicht: des Bestrebens der Natur, überall und in allen ihren Geschöpfen zum Wohlsein zu gelangen. Wie das Angenehme in der Ästhetik der Oberbegriff des Schönen war, so ist es in der Naturphilosophie die Grundlage, durch welche das Prinzip einer allgemeinen Harmonie der Verständigung motiviert wird. »In einer gemeinschaftlichen Welt, zum gemeinschaftlichen Wohlseyn« sind wir geschaffen.[1]) »In jedem Element ... hatte die Natur das Lebendige zum Wohlseyn in diesem Element zu bilden ... Da sie aber bei allen Einen Zweck hatte, Wohlseyn, Genuß des Lebens in diesem Element; so mußte in einer gemeinschaftlichen Welt, in der Ein Lebensgeist herrscht, ... ein Gesammt-Typus wie in Bildung, so in Gefühlen und Bestrebungen werden.«[2])

Auf dem Boden seiner Naturphilosophie erwächst endlich auch Herders Lehre von der Kunst und vom Künstler. Die Natur als die »Kunstreiche Werkmeisterin«, die »lebendige Wirkerin«, der Makrokosmos findet eine Spiegelung in dem einzigen Kunstgeschöpfe, im Menschen, dem Mikrokosmos.[3]) Ist auch die menschliche Kunst nur ein schwaches und in vieler Hinsicht unvollkommenes Nachbild vom Schaffen der Natur, so ist doch der künstlerische Trieb ein einzigartiges, das gütigste Geschenk der Natur. Eine höchste Gabe, die sie allein ihrem Lieblingssohne, dem Menschen, verliehen hat. »Das Gabenreichste Kunstprodukt der Natur, der Mensch, soll selbst Künstler seyn; darauf ist alles bei ihm berechnet.«[4]) »Wenn in jedem Element alle Fühlbarkeiten desselben zusammen kamen, um Geschöpfe dieses Elements mit allen Kräften seines Gebrauchs und Genusses zu bilden, müßte nicht auch der Vernunftgeist der Schöpfung sich ein Organ bereiten, worin Er wirke?« Die »günstige Mutter-Natur, Mutter-Vorsehung« hat den Menschen dazu ausersehen; »in die Pflege dieses Letztgebohrnen der Schöpfung, des eigentlichen Kunstgeschöpfs selbst, ihre liebende Kunst« gesetzt.[5])

Im Genie kommt der Kunsttrieb des Naturgeistes zum Ausbruch. »Genie ist angebohren. ... es ist Naturart.«[6]) »Genius

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 117. [2]) Ebd. S. 116 f. [3]) Ebd. S. 126.
[4]) Ebd. S. 127. [5]) Ebd. S. 128. [6]) Ebd. S. 203.

ist ein höherer, himmlischer Geist, wirkend unter Gesetzen der Natur, gemäß seiner Natur, zum Dienst der Menschen.«[1]) Eben deshalb erscheint uns das Werk des Genius als ein Werk der Natur selbst; erscheint es uns, als habe die letztere sich in des Künstlers Person zu menschlichem Wesen kristallisiert. »Daß wir in ihr (in der Schöpfung des Genius) den Naturgeist, der hier rein und eigenthümlich wirkte, anerkennen, und uns seines, ihn unsres Geschlechts fühlen; dies macht uns genialische Freude.«[2])

Wie die Schönheit der Natur, so ist auch die Schönheit der Kunst dem Menschen zum freudigen Genuß, zum Wohlsein verliehen. Die Freude an den Werken des Genies und das innere Streben des Menschen, sich seine Umgebung harmonisch zu gestalten, bezeugen genügsam, daß die Kunst zur Erhöhung unseres Daseins und zu einem spezifisch menschlich-geistigen Genuß bestimmt ist. »Alles Lebendige in der Natur strebet zum Wohlseyn, d. i. die Natur sich, sich der Natur harmonisch zu machen; der Mensch allein kann es mit Vernunft und Ueberlegung.«[3])

Die Kunst setzt sich Erhöhung unseres Daseins und einen rein menschlichen Genuß zum Ziele. Eben damit ordnet sie sich der großen Aufgabe ein, der das Schöne als Teil, die Natur als Ganzes entgegenstrebt. Fortschritt durch freudigen Genuß und freudiger Genuß durch Fortschritt, Befreiung des Lebens vom Schädlichen und Häßlichen, immer größere Annäherung an das Ideal der reinen Menschlichkeit: das ist die Aufgabe des ästhetischen Lebens, wie sie sich in der Vogelperspektive der Naturphilosophie Herders darstellt.

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 205. [2]) Ebd. S. 204. [3]) Ebd. S. 142.



Herders Probleme
in der Ästhetik Kants.



Das Thema der Kalligone in der Kritik der Urteilskraft.

Die Ästhetik, welche Kants Kritik der Urteilskraft liefert, unterscheidet sich wesentlich von allen ästhetischen Theorien, die vor ihr geleistet waren; und sie unterscheidet sich wohl auch von allen den Theorien, die nach ihr kamen. Sie bildet ein Unikum in der Geschichte der Ästhetik. Diese Rolle verdankt sie weniger einer Originalität ihres eigentlich ästhetischen Gehaltes, als vielmehr der wunderlichen Problemstellung, welcher Kant das ästhetische Material unterwarf.

Als Kant den Plan zu der Ästhetik der Kritik der Urteilskraft faßte, war er erfüllt mit der Ideenwelt, welche die Kritik der reinen und der praktischen Vernunft in ihm zurückgelassen hatte. Das Schema, das in der Erkenntnistheorie so fruchtbar gewesen war; das Schema, in das die Ethik sich hatte fügen müssen: dasselbe Schema sollte jetzt an die Probleme der Ästhetik angelegt werden. »Wie sind synthetische Urteile a priori möglich?« Die große Frage der Kritik der reinen Vernunft sollte in der Kritik der Urteilskraft eine dritte Spezialform erhalten.

Es mag hier nicht untersucht werden, ob Kant imstande gewesen ist, eine solche Spezialform aus dem ästhetischen Bewußtseinsmaterial abzuleiten; und ob es überhaupt der Eigenart jenes Materials gemäß war, nach dem Schema der Transzendentalphilosophie behandelt zu werden. Genug: Kant sah es als seine Aufgabe an, ein Apriori in der ästhetischen Aussage aufzusuchen und das ästhetische Urteil nach denselben Gesichtspunkten wie das theoretische und das praktische zu behandeln.

Apriori heißt für Kant dasjenige, was wir spontan, d. h. aus unserem eigenen Intellekt der Welt, die sich unseren Augen

und Ohren öffnet, entgegenbringen. Wenn daher in der Ästhetik von einem Apriori die Rede sein sollte, so mußte ein Faktor entdeckt werden, den wir von uns aus dem ästhetischen Erlebnisse beimischen. Dieser Faktor allein ist es, der die Kritik der Urteilskraft interessiert. Alle anderen Untersuchungen, die Untersuchungen, welche sonst in der Ästhetik die Hauptsache auszumachen pflegen, haben bei Kant nur das mittelbare Interesse, zur Auffindung des ästhetischen Apriori zu führen.

Dadurch tritt die Kritik der Urteilskraft in eine eigentümliche Beleuchtung. Man hat ihr den Vorwurf übertriebener Subjektivität gemacht. Nicht ohne Grund. Allein diese Subjektivität ist von besonderer Art. Es ist die Subjektivität des Apriori. Indem Kant sich bemühte, die im ästhetischen Erlebnis selbsttätige Wirksamkeit des menschlichen Geistes abgesondert zu betrachten, erzeugte er den Eindruck einer gar zu großen Unabhängigkeit des Subjektes vom ästhetischen Gegenstande. Vielleicht wäre es daher sachgemäßer gewesen, ihm aus der kritizistischen Tendenz, das ästhetische Apriori zu isolieren, einen Vorwurf zu machen; statt aus der übertriebenen Subjektivität, die erst ein sekundärer Erfolg dieser Tendenz ist.

Befremdend aber ist, daß die Mehrzahl der bekannteren Darstellungen, die Kants Ästhetik erfahren hat, ihre Subjektivität, oder wenn man so will, ihre Isolationstendenz nicht deutlich *genug* hervortreten läßt. Wenn Kant beim Schönen von der Einbildungskraft spricht und nicht vom Gegenstande selbst, so hatte er dazu einen guten Grund. Er wollte die Tätigkeit unseres Geistes gesondert betrachten. Nun, der Fehler in den meisten jener Darstellungen ist, daß sie Einbildungskraft und Gegenstand miteinander identisch setzen oder zum mindesten nicht sorgfältig und deutlich genug trennen. — Daraus ergibt sich ein zweiter Fehler. Beim Erhabenen ist diese Identischsetzung nicht mehr möglich. Man liest daher häufig genug, daß das Erhabene bei Kant noch subjektiver sei als das Schöne. Kant war dieser Meinung nicht. Er glaubte vielmehr unsre Konzeption des Schönen ebenso gründlich von den Einflüssen der Gegenstände getrennt zu haben wie unsere Konzeption des Erhabenen. Der Unterschied besteht nur darin, daß bei seiner Theorie dieser letzteren die Subjektivierungs- und Isolationstendenz mehr in die Augen springt.

Ziehen wir die Summe: Wenn sich die Kritik der Urteilskraft mit Zähigkeit immer wieder auf die Vorgänge in unserem Geiste, auf die »Einbildungskraft« und den »Verstand« legt, so ist dies nur ein Zeichen der Aufgabe, die sie sich gesetzt hat. Sie wollte die Selbsttätigkeit des Geistes im ästhetischen Erlebnisse beleuchten. Kants Formel von dem »Spiele zwischen der Einbildungskraft und dem Verstande« hat für die Kritik des ästhetischen Urteils eine ähnliche Bedeutung wie Zeit- und Raumanschauung, Kategorien und Ideen für die Kritik der theoretischen oder der kategorische Imperativ für die Kritik der praktischen Vernunft. Den subjektiven und isolierenden Charakter der Kantischen Ästhetik verdammen, heißt daher, die ganze Tendenz derselben verdammen. Denn das Subjektive und Isolierende in Kants Ästhetik ist der Gedanke des Apriori; und der Gedanke des Apriori allein war es, der zu der Abfassung einer »Kritik« des Geschmackes veranlaßte.

Aus alledem läßt sich bereits abnehmen, daß für einen Vergleich zwischen der Ästhetik Kants und der Ästhetik Herders nicht viel zu erhoffen ist, wenn man die Werke beider, jedes als abgeschlossenes Ganzes und jedes gemäß seiner eigentümlichen Tendenz behandelt. — Herder hat die Frage des Apriori in seiner Ästhetik gar nicht aufgeworfen. Er war sogar der Überzeugung, daß eine solche Frage in die Ästhetik nicht hineingehöre. Für Kant bildet dieselbe Frage den Kernpunkt und das eigentliche Problem. Ein Vergleich zwischen der Kalligone und der Kritik der Urteilskraft, sobald man die Tendenz der letzteren im Auge behält, ist daher ebenso unfruchtbar als sein Resultat einfach ist: Herder hat das Streben nach einem ästhetischen Apriori weder anerkannt, noch verstanden.

Das haben von jeher die Beurteiler der Kalligone mehr oder minder deutlich erkannt und unermüdlich betont. Trotzdem haben sie Herder mit kantischem Maßstab gemessen und ihm die kritizistischen Fragen der Kritik der Urteilskraft vorgelegt: verführt vielleicht durch einzelne in Wahrheit nichtige Stellen seiner Polemik. Kein Wunder, daß unter diesen Umständen das Urteil über die Ästhetik der Kalligone immer wieder ein vernichtendes wurde.

Soll der Vergleich zwischen Herder und Kant sich fruchtbarer gestalten, so muß eine andere Methode eingeschlagen werden. Wir haben schon in der Einleitung zu unserem Buche darauf hingewiesen, daß ein gemeinsamer Boden für die Ästhetik Herders und Kants tatsächlich vorhanden ist; und wir haben gezeigt, daß Kant trotz der absonderlichen Tendenz seiner Ästhetik ebenso wie Herder in den zeitgenössischen Problemen wurzelt. Hier ist der Punkt, an dem der Vergleich zwischen der Kalligone und der Kritik der Urteilskraft angreifen muß. Hier liegt auch das wissenschaftliche Interesse, das ein solcher Vergleich beanspruchen darf: das philosophische wie das litterarhistorische.

Es fragt sich nur, welche Stellung die Kant und Herder gemeinsamen Probleme in der Kritik der Urteilskraft einnehmen. Die Beurteiler der Kalligone und Verteidiger der kantischen Ästhetik lieben es, die Sache so darzustellen, als sei die Verbindung Kants mit den Zeitgenossen nur von sekundärem Interesse, und als sei das Neue der Kritik der Urteilskraft, die Frage nach dem ästhetischen Apriori, unabhängig von den Problemen, die Kant von andersher entlieh. Damit waren sie im Unrecht; — zum mindesten hatten sie das Verhältnis übertrieben. Kants Fragestellung war gewiß original. Aber die Lösung, die er dieser Frage gab, hing ganz und gar ab von dem ästhetischen Gedankenkreise, den er sich aus den Werken anderer, vorzüglich Baumgartens und Mendelssohns geholt hatte. Das ästhetische Apriori Kants, das aus einem Verhältnis zwischen »Einbildungskraft« und »Verstand« bezw. »Einbildungskraft« und »Vernunft« resultiert, hätte nicht zustande kommen können, wenn Kant einer Ästhetik der Bedeutsamkeit und der Vollkommenheit gehuldigt hätte. Dies Apriori gibt nur dann einen Sinn, wenn die Ästhetik der Baumgarten und Mendelssohn im Recht bleibt. Das Abhängigkeitsverhältnis Kants von den zeitgenössischen Theorien bildete die psychologische Vorbereitung und damit die Unterlage, auf der sich die transzendentalphilosophische Konzeption eines ästhetischen Apriori aufbaut, und mit der sie steht und fällt.

Herders Angriff auf die Kritik der Urteilskraft, soweit er Kant an dem Punkte seines Zusammenhanges mit den Zeitgenossen bekämpfte, betraf daher keineswegs nur ein Nebenwerk; er betraf das Fundament. Dieser Angriff hat also ein volles Recht

darauf, ernst genommen und in seinen Grundlagen sorgfältigst untersucht zu werden. Zu dieser Untersuchung möchten die folgenden Darlegungen an ihrem Teile etwas beitragen.

Sie enthalten drei Kapitel zur allgemeinen Ästhetik, zwei zur besonderen, einen Rückblick und einen Ausblick. Das erste Kapitel spricht von dem Problem der Bedeutsamkeit in der Herderschen bezw. dem Problem der Einbildungskraft in der Kantischen Ästhetik. Das zweite vom Problem der Vollkommenheit bezw. vom Problem des Verstandes in seinem Verhältnis zur Einbildungskraft. Das dritte untersucht die Rolle der Naturphilosophie und der Moral in Kants Ästhetik. Das vierte Kapitel spricht vom Erhabenen und vom Ideal. Das fünfte von der Musik und von den redenden Künsten. Der »Rückblick« wägt die Resultate der Herderschen Ästhetik gegen die Resultate der Kantischen ab. Der »Ausblick« versucht die Problemerfassung beider in den größeren Zusammenhang einer methodischen Betrachtung zu stellen.

Das Problem der Bedeutsamkeit.

Man kann Herders Ästhetik als Ästhetik der Bedeutsamkeit kennzeichnen. Nur dadurch hat die Form des Körpers, nur dadurch der Ton der Musik einen Wert, daß er Symbol ist für einen in ihn hineinverlegten, inneren geistigen Vorgang. Bezeichnend für dieses Verhältnis zwischen Form und Inhalt ist der ästhetische Begriff, mit dem der Wahrnehmende an das schöne Objekt herantritt. Dasselbe ist ihm ein Gegenstand im schwerwiegendsten Sinne des Wortes. Es ist ihm nicht nur eine so und so geformte konkrete Masse; sondern ist ihm ein individuelles Gebilde, dessen innere genaue Kenntnis zur Würde des ästhetischen Urteils gar vieles beiträgt. Es ist ihm ein belebter Organismus, der wie der Mensch ein selbständiges psychisches Dasein führt, und dem wir nachfühlen.

Es läßt sich gar kein größerer Gegensatz denken als das Verhältnis zwischen diesen Gedankengängen und der kantischen Ästhetik. Daß aus dem ästhetischen Erlebnis jede Kenntnis vom Wesen des schönen Objekts ausgeschieden werde, das ist eine der wichtigsten Forderungen der Kritik der Urteilskraft; das gehört zu den Fundamenten, auf denen die kantische Ästhetik sich aufbaut.

Eine Blume, wenn anders sie als eigentliche Schönheit in Betracht kommen soll, bewundere ich nicht etwa, weil sie eine Blume ist; ja selbst das darf mir dabei gar nicht zum Bewußtsein kommen, daß ich einen Gegenstand, ein Individuum vor mir habe; sondern nur, weil in der Betrachtung diese und jene Formverhältnisse vor meine Augen, in meine »Einbildungskraft« treten, nur deshalb erscheint die Blume als schön.

Es ist die »Einbildungskraft«, welche die Schönheit des schönen Gegenstandes inne wird. Was versteht Kant unter

Einbildungskraft? Erst auf der Beantwortung dieser Frage ruht die Möglichkeit, die kantische Ästhetik zu verstehen. Einbildungskraft ist für Kant ein seelisches Vermögen, dessen Funktion zwischen der »Sinnlichkeit« als der bloß passiven Aufnahme aller uns treffenden Empfindungen und dem »Verstande« als der geistigen Verarbeitung dieses Empfindungsstoffes vermittelt.[1])

Ein Werk der Sinnlichkeit ist es, wenn ich Ätherwellen von einer gewissen Geschwindigkeit als grün, andere Ätherschwingungen als weiß empfinde. Ein Werk des Verstandes ist es, wenn ich dies Grün und Weiß als einen Garten mit einem Hause ausdeute. Zwischen diesen beiden Verrichtungen schafft die Tätigkeit der Einbildungskraft einen Zwischenzustand. Es ist nämlich Kants Meinung, daß die Empfindungen, wie sie von der Sinnlichkeit empfangen werden, noch nicht in festen Konturen voneinander abgegrenzt sind; oder jedenfalls, daß es nicht die Aufgabe der Sinnlichkeit sei, solche Konturen festzustellen. Vielmehr besteht das Geschäft der Sinnlichkeit lediglich darin, gewisse physikalische Vorgänge, also etwa unsere Ätherwellen, in die Sprache des Bewußtseins zu übersetzen, sie als grün und weiß zu »empfinden«. Daß aber diese beiden Empfindungen in unserem Bewußtsein zusammengestellt werden, und daß zwischen ihnen eine bestimmte Grenzlinie konstatiert wird, das ist nicht mehr ein Werk der Sinnlichkeit, sondern das ist das Geschäft der Einbildungskraft. Die Einbildungskraft hat es also mit den Formen zu tun, die sich bei der Zusammensetzung des verschiedenartigen Sinnlichkeitsstoffes ergeben. Sie ist der Sinnlichkeit gegenüber ein aktives, selbständiges höheres Vermögen.

Auf der anderen Seite muß die Funktion der Einbildungskraft von der Funktion des Verstandes abgegrenzt werden. Sie unterscheidet sich von dem Verstande durch völlige Begrifflosigkeit. Die Einbildungskraft ist außerstande zu denken und außerstande zu erkennen. Eben deshalb ist auch die ästhetische Aussage durchaus unwissend in betreff der Beschaffenheit des schönen Objektes. — An die bloße Betrachtung, ohne weiteres

[1]) Verstand hat in Kants Ästhetik nicht den auf S. 110 angedeuteten engeren Sinn einer Begriffskammer, sondern den weiteren Sinn eines Sammelnamens für alle intellektuellen Betätigungen im Gegensatz zu den Vorgängen innerhalb der Sinneswahrnehmung. Beide Bedeutungen des Wortes Verstand gehen bei Kant nebeneinander her.

Nachdenken, ohne weitere Überlegung schließt sich die Freude über das Schöne an. Das Schöne ist für Kant eine Zweckmäßigkeit im Subjekt, »die vor der Erkenntniss eines Objekts vorhergeht, ja sogar, ohne die Vorstellung desselben zu einem Erkenntniss brauchen zu wollen, gleichwohl mit ihr unmittelbar verbunden wird«.[1])

Mit dieser Charakteristik des rein kontemplativen Verhaltens im ästhetischen Genusse wurde das auf eine neue Formel gebracht, was in der leibniz-wolffischen Schule »verworrene Erkenntnis« hieß. Kant verwirft diesen Ausdruck. Verworrene Erkenntnis der Sinnlichkeit ist von dem deutlichen Erkennen des Verstandes nicht scharf genug abgegrenzt; beide scheinen nur durch einen größeren oder geringeren Grad der Deutlichkeit unterschieden. Das darf nicht sein. Die Einbildungskraft ist der Art nach vom Verstande zu trennen. Der Verstand lebt in Begriffen, die Einbildungskraft in der Betrachtung. Begriffliche Erkenntnis und Betrachtung haben nichts miteinander zu tun. Das ästhetische Urteil ist »einzig in seiner Art« und gibt »schlechterdings keine Erkenntniss (auch nicht eine verworrene) vom Objekt welches letztere nur durch ein logisches Urtheil geschieht; da jenes hingegen die Vorstellung, wodurch ein Objekt gegeben wird, lediglich auf das Subjekt bezieht.... Dagegen, wenn man verworrene Begriffe und das objektive Urtheil, das sie zum Grunde hat, ästhetisch nennen wollte, man einen Verstand haben würde, der sinnlich urtheilt, oder einen Sinn der durch Begriffe seine Objekte vorstellt, welches beides sich widerspricht«.[2])

Die Schönheit der Kritik der Urteilskraft, wenn anders es sich um Schönheit in des Wortes eigentlicher Bedeutung handeln soll, ist ein Produkt der Einbildungskraft. Die Schönheit der Einbildungskraft nennt Kant »frei«; denn die Einbildungskraft hat ihr Geschäft an den Empfindungen in Selbstverwaltung. Die Aufgabe, das gestaltlose Sinnlichkeitsmaterial zu einem festgeformten Bilde zusammenzuordnen, kommt ihr allein zu. Ist diese Aufgabe gelungen, so ist das daraus entstandene Produkt das eigenste, frei gebildete Erzeugnis der Einbildungskraft. Sobald dagegen das von der Einbildungskraft gestaltete Bild interpretiert wird als ein Ensemble von »Gegenständen«; sobald etwa die Linien,

[1]) Kr. d. U. S. 28. [2]) Ebd. S. 72.

in denen sich das Weiß vom Grün abhebt, auf ein Haus mit einem Garten gedeutet werden: dann ist es um die Freiheit der Einbildungskraft geschehn, und ihr bloß anschauliches Erzeugnis ist umgestaltet worden zu einem begrifflichen Kunstwerk des Verstandes. In dem Fortschritt von dem ungeordneten Haufen der Empfindungen zur geordneten Linienführung der Einbildungskraft, von dieser zur plastischen Ausdeutung durch den Verstand besteht der gewöhnliche Weg der Erkenntnis. Die Ästhetik betritt ihn nicht, sie bleibt bei der Einbildungskraft stehen.

Mit dieser Einführung der freien Schönheit als Schönheit der Einbildungskraft hat Kant zum Ausdruck bringen wollen, daß es sich in der Ästhetik nicht um die Gegenstände, sondern lediglich um deren Äußeres, um ihre Formverhältnisse handelt. Er bedient sich daher mit Vorliebe solcher Beispiele, bei denen der Träger der Form uns ein möglichst gleichgültiger ist. Tapetenmuster, Arabesken, Verzierungen und Blumen, sofern sie nicht mit dem Auge des ins Innere blickenden Botanikers angesehen werden: das sind die Schönheiten, an denen Kant das ästhetische Erlebnis in seiner reinsten Form studieren zu können glaubt.

Wir dürfen an dieser Stelle noch einmal Kant und Herder gegenüberstellen. Sie interpretieren beide in eigenartiger Weise die psychologische Tatsache, daß wir im ästhetischen Genuß, zumal bei der Betrachtung von Formen untergeordneter Bedeutung, keineswegs immer in der Lage sind, einen Grund unseres Lustzustandes anzugeben. Kant nimmt diesen Umstand zum Ausgangspunkt seiner Ästhetik. In dem gedankenlosen, undeutbaren Gefallen an gewissen gegebenen Formen kommt die wahre Schönheit zum Vorschein. Die Denkunfähigkeit der ästhetischen Aussage ist das unterscheidende Merkmal, durch das sich die Freude am Schönen vor den anderen Arten der geistigen Lust und so auch vor der Freude am Vollkommnen auszeichnet. Das Vollkommene und das Schöne haben für Kant nichts miteinander zu tun. Einbildungskraft und Verstand sind der Art nach, nicht etwa nur durch bestimmte Grade der Deutlichkeit unterschieden.

Ganz anders Herder. Die Lust am Schönen und die Lust am Vollkommenen gehören für ihn durchaus demselben Stammbaum an. Ja sie sind nur verschiedene Abstufungen desselben

psychologischen Vorgangs; und zwar ist der gedankenlose Schönheitsgenuß, der bei Kant als der reine galt, eine Verflachung der Freude am Vollkommenen. Damit ist zugleich gesagt, daß die kantische Interpretation eines solchen flachen Urteils, als wäre es absolut begrifflos, durchaus falsch sei. Geschmacksurteile ohne Begriff sind für Herder ein Widerspruch in sich: man kann nicht urteilen, ohne zu denken. Wohl kann das Vorstellungsbild, das ich vom Gegenstande erkennend erhalte, mehr oder minder deutlich gedacht werden, »nachdem das Organ, der Gegenstand, die aneignende Kraft ist, wird der Begriff dunkel oder hell, vielfassend oder dürftig, lebhaft oder matt und welk; einiges Licht, einige Kraft, einiges Leben muß er indeß doch haben«.[1])

Der richtige Ausgangspunkt für eine Ästhetik ist unter diesen Umständen nicht die verhältnismäßig gedankenlose und flache Anschauung, mit der man gewissen unbedeutenden Formverhältnissen gegenübertritt, sondern umgekehrt: auszugehen ist von denjenigen ästhetischen Erlebnissen, die in die Tiefen des ästhetischen Objekts hineindringen und eben deshalb auch die Tiefen des menschlichen Gemüts erregen. In solchen Erlebnissen wird das ästhetische Objekt als Vollkommenes klar erkannt, und der psychologische Vorgang, der bei dem Erlebnis statthatte, läßt sich deutlich analysieren. Erst dann ist der ästhetische Genuß, den Kant als den reinen bezeichnen würde, zu beleuchten. Er ist keineswegs von spezifisch anderer Art. Seine Denkunfähigkeit und die Schwierigkeit, ihn zu analysieren, rührt nur davon her, daß unser Geist in oberflächlicherer Weise arbeitet. Er soll und kann vertieft werden dadurch, daß wir uns über die Bedeutung der angeschauten Formen zur Klarheit bringen und uns in die klar erkannten hineinversetzen.

Im übrigen, ganz unbegründet erscheint auch bei Herder nicht der von Kant so betonte Mangel an logischem Denken im Gebiete der Ästhetik. Nur wird diese psychologische Tatsache von Herder nicht als ein völliger Mangel an Denken interpretiert; sondern sie wird dadurch gekennzeichnet, daß der ästhetische Genuß auf ein fühlendes Mitleben mit dem Zustande des wahrgenommenen Gegenstandes hinauslaufe, nicht aber auf eine theoretisch orientierte Erkenntnis. Ein deutliches — viel-

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 99.

leicht durch Denken erworbenes — Bild von der Natur des Gegenstandes muß zwar im Bewußtsein des Schauenden leben, aber das ästhetische Fühlen ist nicht selbst ein logischer Prozeß.

Man hat wohl gesagt, der Herderschen Schönheitslehre entspreche Kants Theorie von der »anhängenden« Schönheit, die ja vom Vollkommenen handle; und man hat Herder wegen der Ignorierung der darauf bezüglichen Abschnitte in der Kritik der Urteilskraft scharf getadelt. Beides nicht mit vollem Rechte. Denn was zunächst das letztere angeht, so hatte Herder durchaus richtig gesehen, daß die von der Kritik der Urteilskraft anerkannte Schönheit einzig und allein die Schönheit der Einbildungskraft sei, und daß die pulchritudo adhaerens eine untergeordnete, um nicht zu sagen unwürdige Rolle in ihr spiele. »Die Verbindung des Guten (wozu nämlich das Mannigfaltige dem Dinge selbst, nach seinem Zwecke gut ist) mit der Schönheit« tut »der Reinigkeit des Geschmacksurtheils Abbruch«[1]; das ist die Formel, der wir in immer neuen Variationen bei Kant begegnen. Es ist Herder wahrlich nicht zu verargen, daß er unter diesen Umständen Kants Lehre von der anhängenden Schönheit vernachlässigte. Das Gute und das Vollkommene war in der Kritik der Urteilskraft nur dazu da, der Reinigkeit des Schönen Abbruch zu tun. Es hatte damit selbst auf einen Platz unter den konstitutiven Faktoren der Ästhetik verzichtet.

Einen solchen Platz besitzt die Vollkommenheit aber auch innerhalb der Rubrik der »anhängenden« Schönheit selbst nicht. Die Meinung, daß die anhängende Schönheit Kants sich mit der ausdrückenden Schönheit Herders decke, ist falsch. Die Herdersche Theorie ist hier unendlich viel tiefer: das Körperliche, zumal in der Bewegung, war für sie ein Ausdruck innerer, seelischer Vorgänge. Ganz anders Kant. Es gibt gewisse Gegenstände, bei denen einerseits das Äußere meine Einbildungskraft in Anspruch nimmt, andererseits die Kenntnis vom Zweck des Gegenstandes meinen Verstand. Befriedigt der Gegenstand in ersterer Hinsicht, so ist er schön. Befriedigt er außerdem noch in letzterer Hinsicht, so ist er schön und vollkommen. Seine Schönheit heißt dann aber nicht mehr rein, sondern anhängend. Denn die Lust, die aus der Befriedigung der Einbildungskraft entspringt, verschmilzt mit der Lust, die durch die Erkenntnis von der Vollkommen-

[1]) Kr. d. U. S. 74.

heit des Gegenstandes erweckt wird: die Schönheit wird an die Vollkommenheit »angehängt«. Nun aber nicht so, als ob die Befriedigung über die Formen in der Einbildungskraft abhängig wäre von der Befriedigung über die inhaltliche Vollkommenheit. Es wäre durchaus irrig, wollte man Kants Theorie von der anhängenden Schönheit so verstehen, als wären die Formen deshalb schön, weil sie Vollkommenheit ausdrücken. Kant läßt vielmehr die Wahrnehmung der Schönheit des Gegenstandes und die Wahrnehmung seiner Vollkommenheit zunächst als zwei durchaus gesonderte Prozesse vor sich gehen, und nur die auf so verschiedene Weise entstandenen Lustzustände fließen im Bewußtsein des Schauenden zur Einheit zusammen. — »Eigentlich gewinnt weder die Vollkommenheit durch die Schönheit, noch die Schönheit durch die Vollkommenheit (!); sondern weil es nicht vermieden (!) werden kann, wenn wir die Vorstellung, wodurch uns ein Gegenstand gegeben wird, mit dem Objekte (in Ansehung dessen, was es sein soll) durch einen Begriff vergleichen, sie zugleich mit der Empfindung im Subjekte zusammenzuhalten, so gewinnt das gesammte Vermögen der Vorstellungskraft, wenn beide Gemüthszustände zusammenstimmen.« [1])

Deutlicher konnte die Ablehnung eines inneren Zusammenhangs zwischen Vollkommenheit und Schönheit des Objektes selbst, zwischen seinem Inhalt und seiner Form nicht zum Ausdruck gebracht werden. Und doch enthält Kants Theorie von der anhängenden Schönheit ein Moment, das ihn von dieser rein äußerlichen Nebeneinanderstellung der Schönheit und der Vollkommenheit zu einer innerlichen Vereinigung beider hätte führen können. Es ist auffallend, daß Kant trotz der Zusammenhangslosigkeit zwischen Inhalt und Form des schönen Gegenstandes doch wieder dem Inhalt einen gewissen Einfluß auf die Form einräumt. Freilich ist es auch charakteristisch, daß ihm dieser Einfluß nur als einschränkender erscheint. Das Bewußtsein von dem, was der Gegenstand bedeuten solle, übt zwar keine neubildende, wohl aber eine modifizierende Wirkung auf die »anhängende« Formenschönheit aus. Die Lust der Einbildungskraft an der äußeren Schönheit und die Lust des Verstandes an der inneren Vollkommenheit können bei der Betrachtung des Objekts sich gegenseitig stören: »Man würde vieles unmittelbar in der Anschauung Gefallende an einem Gebäude anbringen können,

[1]) Kr. d. U. S. 75.

wenn es nur nicht eine Kirche sein sollte; eine Gestalt mit allerlei Schnörkeln und leichten, doch regelmässigen Zügen, wie die Neuseeländer mit ihrem Tätowiren thun, verschönern können, wenn es nur nicht ein Mensch wäre.«[1]) So wie jetzt diese Bemerkungen in den Zusammenhang der Kritik der Urteilskraft hineingestellt sind, lassen sie sich kaum mit dem anderen Prinzip des äußerlichen Nebeneinanderhergehens von Inhalt und Form vereinigen, und Kant selbst hat nichts zur Überbrückung der Differenz getan.

Die Wahrheit ist: der von Kant nur als negative Einschränkung formulierte Einfluß der inneren Vollkommenheit auf die äußere Schönheit des Gegenstandes ist im Grunde doch viel mehr. Er bezeugt einerseits, daß die Vollkommenheit des Inhalts zu ihrer Selbstoffenbarung der äußeren Form bedarf; und er verrät andererseits, daß auch die bloße Schönheit der Einbildungskraft, die Arabesken, die Verzierungen an einer Kirche und die Schnörkel auf den tätowierten Neuseeländern, doch nicht ohne jede inhaltliche Bedeutung ist. Dies letztere ist wichtig. Wäre es so, wie Kant will, daß jene Schnörkel und Verzierungen als freie Schönheiten der Einbildungskraft an und für sich nicht die mindeste Beziehung zum begrifflichen Denken hätten: so wäre auch schlechterdings nicht abzusehen, wie das begriffliche Denken der Vollkommenheit, etwa jener Kirche, durch die begrifflose Anschauung einer freien Schönheit, also etwa jener Verzierungen an der Kirche, könne gestört werden. Und doch soll dem nach Kant so sein. Kant hat in dem Satze, daß an einem bedeutungsvollen Gegenstande die an und für sich freie Schönheit seiner Oberfläche nicht mehr frei sei, richtig beobachtet; aber eben diese Beobachtung ist dazu geeignet, seine ganze Theorie von der freien Schönheit als einer völlig begriffslosen Anschauung ins Wanken zu bringen.

Im übrigen finden sich in der Kritik der Urteilskraft eine Reihe von Bemerkungen, die, ohne mit den Grundlagen des Systems, d. h. mit der Theorie von der freien Schönheit ausgeglichen zu sein, eine Annäherung an diejenige Ästhetik bedeuten, der auch Herder huldigt. Diese Stellen mögen den Verehrern der Kritik der Urteilskraft immerhin den Dienst leisten,

[1]) Kr. d. U. S. 74.

Herders Kalligone als eine Ästhetik hinzustellen, die in einigen Brosamen von dem Tische Kants völlig enthalten sei; und die daher die Kritik der Urteilskraft höchstens zu ergänzen habe, anstatt sich ihr selbständig gegenüberzustellen. Nur Eins möge dabei nicht vergessen werden: diese Brosamen sind nicht Kants eigene ästhetische Errungenschaften; er fand sie ebenso wie Herder in der zeitgenössischen Literatur vor. Der Unterschied aber besteht darin, daß Herder sie in wohlgegründeten Zusammenhang brachte mit dem Charakter einer jeden ästhetischen Aussage überhaupt; während sie bei Kant zwar in der Kritik der Urteilskraft verzeichnet sind, aber weder von dem Verfasser selbst mit den Grundlagen seines Systems ausgeglichen wurden, noch auch damit in Zusammenhang gebracht werden konnten.

Hierher gehört in erster Linie die Lehre Kants vom Ideal als dem Ausdrucke des Sittlichen in der menschlichen Gestalt zu zählen: »Der sichtbare Ausdruck sittlicher Ideen, die den Menschen innerlich beherrschen, kann zwar nur aus der Erfahrung genommen werden; aber ihre Verbindung mit allem dem, was unsere Vernunft mit dem Sittlich-Guten in der Idee der höchsten Zweckmässigkeit verknüpft, die Seelengüte oder Reinigkeit oder Stärke oder Ruhe u. s. w. in körperlicher Aeusserung (als Wirkung des Inneren) gleichsam sichtbar zu machen, dazu gehören reine Ideen der Vernunft und grosse Macht der Einbildungskraft in demjenigen vereinigt, welcher sie nur beurtheilen, viel mehr noch, wer sie darstellen will.«[1]) In gleicher Linie bewegen sich eine Reihe von Ausführungen in der »Allgemeinen Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektirenden Urtheile«.[2]) Hierher würde auch die gelegentliche Bemerkung Kants gehören, daß bei dem ästhetischen Genusse der Natur eine sympathische Teilnahme mit dem Gemütszustande ihrer Geschöpfe mitspiele.[3])

Endlich mag an dieser Stelle noch der schweren Verwirrung gedacht werden, die in Kants Lehre von der reinen Einbildungskraft durch die Einführung des Begriffs der »ästhetischen Idee« hineingebracht wird. Eine Verwirrung, die dadurch entsteht, daß der Titel der Einbildungskraft einen völlig neuen Inhalt empfängt, der dann freilich eine größere Annäherung an Herder ermöglichen mag als die völlige Begriffslosigkeit, die

[1]) Kr. d. U. S. 81. [2]) Ebd. S. 119 ff.
[3]) Ebd. S. 161; vgl. überhaupt § 42, ebd. S. 158 ff.

Kant ursprünglich der freien Einbildungskraft zuschrieb. »Die ästhetische Idee ist eine, einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Theilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, dass für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken lässt, dessen Gefühl das Erkenntnissvermögen belebt und mit der Sprache, als blossem Buchstaben, Geist verbindet.«[1]) Die Wandlung, die der Begriff der Einbildungskraft mit dieser Definition durchgemacht hat, liegt auf der Hand: der »freie Gebrauch« derselben hat eine völlig andere Bedeutung, als er sie früher hatte, erhalten. War früher Begriffsunfähigkeit das Charakteristikum der Einbildungskraft, so ist es jetzt Begriffsüberschwang: zu einem bestimmten Begriff werden so viel Vorstellungen hinzugedacht, daß sie mit einem Worte nicht adäquat zum Ausdruck gebracht, sondern nur angedeutet werden können.

Kant vermeidet die in dieser Umwandlung des Begriffs der Einbildungskraft liegende Gefahr zum Teil dadurch, daß er der ästhetischen Idee eine verschiedene Bedeutung beilegt, je nachdem sie in der Schönheit der Natur oder in der der Kunst auftritt. »Man kann überhaupt Schönheit (sie mag Natur- oder Kunstschönheit sein) den Ausdruck ästhetischer Ideen nennen; nur dass in der schönen Kunst diese Idee durch einen Begriff vom Objekt veranlasst werden muss; in der schönen Natur aber die blosse Reflexion über eine gegebene Anschauung, ohne Begriff von dem, was der Gegenstand sein soll, zu Erweckung und Mittheilung der Idee, von welcher jenes Objekt als der Ausdruck betrachtet wird, hinreichend ist.«[2]) Es ist zwar offenbar, daß damit der Begriff der Einbildungskraft abermals modifiziert ist — die nicht adäquat zum Ausdruck zu bringende Menge von Teilvorstellungen dort und die »Idee«, welche die Vorstellung der Einbildungskraft hier »erweckt und mitteilt«, sind schwerlich miteinander in Parallele zu stellen —; immerhin aber ist die Begriffsfreiheit der Einbildungskraft in der neuen Formulierung für das Schöne der Natur gerettet, und wir haben nunmehr darüber Aufschluß zu suchen, was es mit jener »Idee«, von welcher der Naturgegenstand »Ausdruck« sein soll, für eine Bewandtnis habe.

[1]) Kr. d. U. S. 180. [2]) Ebd. S. 185.

Das Problem der Vollkommenheit.

Wie die Ästhetik Herders einerseits als die Ästhetik der Bedeutsamkeit bezeichnet werden kann, so kann man sie andererseits auch als Ästhetik der Vollkommenheit darstellen. Vollkommenheit und Selbstgefühl dieser Vollkommenheit ist der Bedeutungsinhalt, den jene Bedeutsamkeitssprache verkündet.

Es ergibt sich schon aus der Stellung Kants zu dem bisher besprochenen Problem, daß in der Kritik der Urteilskraft für die Vollkommenheit als ästhetisches Prinzip kein Raum ist. Zwar findet sich die Vollkommenheit als Begleiterin der anhängenden Schönheit, zwar findet sie sich in der Lehre vom Ideal, in den Bemerkungen über unsere »Rührung« wegen der »Munterkeit« der Naturgeschöpfe und in der Theorie vom Kunstschönen. Das alles aber sind Gebiete, in denen der Typus der reinen Schönheit bereits verunreinigt ist; und zwar verunreinigt eben durch das Hinzutreten der Vollkommenheitsidee zu dem, was eigentlich allein Anspruch auf den Namen der Schönheit hat. Dieses eigentliche, das reine Schöne hat mit der Vollkommenheit nichts zu tun und kann damit auch nichts zu tun haben. Denn das reine Schöne ist ein Erzeugnis der Einbildungskraft; und die Einbildungskraft ist absolut außerstande, im Objekte irgend etwas zu erkennen. Sie erkennt ja nicht einmal das Objekt selbst.

Daher wird Kant nicht müde, die Zumutung, als würde in dem schönen Gegenstande eine Vollkommenheit gedacht, immer wieder schroff von sich zu weisen. »Das Geschmacksurtheil ist von dem Begriffe der Vollkommenheit gänzlich unabhängig.« lautet die Überschrift des § 15.[1]) Wo von Vollkommenheit die Rede ist, da muß ein Zweck gedacht werden, zu dem das Mannigfaltige des Objekts zusammenstimmt. Einen solchen Zweck zu denken aber ist der Einbildungskraft bei ihrer Erkenntnisunfähig-

---

[1]) Kr. d. U. S. 70.

keit nicht möglich. Ja nicht einmal die bloße »Idee einer Gesetzmässigkeit überhaupt«, die sich etwa in den angeschauten Formen finden läßt, vermag die Einbildungskraft zu erfassen.[1]) —

Nun, unter diesen Umständen ist es für uns ein großes Mysterium, *wodurch* das Schönheitsurteil zustande kommen könne. Da die Einbildungskraft uns hartnäckig jede Auskunft verweigert, so haben wir in der Tat allen Anlaß zu der Befürchtung, daß wir nun endgültig auf eine Klärung unserer Frage nach dem Zustandekommen des ästhetischen Urteils Verzicht leisten müssen.

In dieser Verlegenheit bietet uns jedoch Kant selbst eine Aussicht auf Befreiung. Er, der mit so beredten Worten die Denkunfähigkeit der ästhetischen Aussage zu schildern versteht; er scheint von dem Schönen doch noch etwas mehr zu wissen, als daß die Einbildungskraft es für schön erklärt. Seine Formel zur Erklärung des Begriffs der Schönheit lautet dahin: daß die durch die Formen des vorgestellten Gegenstandes erregte Einbildungskraft in ein besonderes Verhältnis trete zu dem Verstandesvermögen. Es liegt auf der Hand, daß dieses Verhältnis nicht von der gewöhnlichen Art sein kann; daß Kant nicht die gewöhnliche Beziehung meinen kann, kraft deren die Einbildungskraft den Sinnlichkeitsstoff an den Verstand abliefert, damit dieser ihn zu einer konkreten Erkenntnis verarbeite. Die »Freiheit der Einbildungskraft« würde durch diese Beziehung verloren gehen. »Verstand« muß also hier in einem ganz besonderen Sinne gedacht sein. Und in der Tat, wir hören, das Mannigfaltige der Einbildungskraft wird auf das »ganze Vermögen der Begriffe«, das »ganze Vermögen der Vorstellungen«, auf die »Verstandesgesetzmäßigkeit« bezogen. Die Beziehung besteht in einer freien Einstimmigkeit zwischen Einbildungskraft und Verstand. Und das Resultat dieser Einstimmigkeit ist ein »Erkenntnis überhaupt«.

Wir stehen zunächst vor allen diesen Formeln wie vor einem Rätsel. Wenn wir aber wissen wollen, was Kant mit seinen merkwürdigen Worten meine, so haben wir das Recht, zu fragen: woher er sie habe, und welche Tatsachen er mit ihnen ausdrücken wolle. Die ästhetische Aussage selbst gibt uns auf diese Frage eingestandenermaßen keine Antwort. Von ihr kann also auch Kant seine Theorie nicht haben. Es *muß in diesen Formeln* viel-

[1]) Kr. d. U. S. 71.

mehr eine besondere Annahme Kants enthalten sein, durch die er von sich aus das Zustandekommen des ästhetischen Urteils zu erklären sucht. — Einige Fingerzeige zur Lösung des Problems finden wir in der für die Begründung der Kantischen Ästhetik überaus wichtigen Einleitung zur Kritik der Urteilskraft.

Dieser wenden wir uns zunächst zu; und zwar dürfen wir dabei um so eher etwas weiter ausholen, als bei Kants Erklärung des ästhetischen Genusses der prinzipielle Gegensatz, der ihn von den Aufstellungen der Kalligone trennt, besonders deutlich zum Ausdruck kommt. Bevor wir uns daher mit der Entstehung der speziell ästhetischen Lust beschäftigen, werfen wir noch einen Blick auf das Prinzip der Urteilskraft, insofern es ein Prinzip der geistigen Lust überhaupt ist.

Kant beginnt mit der Funktion, die die Urteilskraft bei dem gewöhnlichen Erkenntnisweg ausübt. »Wir finden in den Gründen der Möglichkeit einer Erfahrung zuerst ... etwas Nothwendiges.«[1]) Es sind die allgemeinsten Gesetze, durch die wir die Natur beherrscht denken, und von diesen allgemeinsten Gesetzen diejenigen, ohne die unser Weltbild überhaupt unmöglich wäre. Kant denkt in erster Linie an das Gesetz, daß jede Wirkung durch eine Ursache bedingt sei. Diese Gesetze werden vom Verstande hervorgebracht und der Natur gewissermaßen aufgezwungen. Die Natur kann sich gegen sie nicht sträuben. Sie sind der Natur »nothwendig«.

Die Erfahrung zeigt uns nun aber auch Naturgesetze, die wir der Natur nicht aufzwingen können. Naturgesetze, die an sich wohl auch notwendig sein mögen; deren Notwendigkeit wir aber nicht klar durchschauen können. Die besonderen Erscheinungen, die nach solchen Gesetzen gestaltet sind, gelten uns vielmehr als zufällig, denn wir vermögen keinen zwingenden Grund anzugeben, weshalb es gerade so sein müsse. Daß jede Bewegung eine Ursache habe, können wir mit absoluter Sicherheit behaupten. Daß alles im Körper des Säugetieres dessen Lebensbedingungen angemessen sei, das können wir nicht mit Gewißheit fordern; es könnte auch anders sein.

Trotzdem ist eine solche Erfahrung nicht wertlos. Die Erkenntnis einer gewissermaßen freiwilligen Gesetzmäßigkeit der

[1]) Kr. d. U. S. 20.

Natur gibt uns vielmehr einen Anhalt für die Hoffnung, daß dieselbe auch da, wo wir sie nicht zu durchschauen imstande sind, unserer Denkweise angemessen eingerichtet sei. Unsere Denkweise aber zielt auf Einheit ab. Die in der Erfahrung sich zeigenden Sondergesetze erleichtern die Auffassung der Natur als eines einheitlich geordneten Ganzen.

Daraus resultiert eine besondere Art von geistiger Lust. Denn jenes Streben unserer Denkweise nach Einheit, welches in dem von der Natur freiwillig dargebotenen Sondergesetze eine unerwartete Befriedigung fand: jenes Streben durchzieht alle unsere intellektuellen Betätigungen. Es hat das allumfassende Ziel einer einheitlichen Erfahrung und ist daher von »apriorischem« und »allgemeingültigem« Charakter, wie alles im Kantischen System, was unsere theoretische Weltanschauung gestaltet oder reguliert. Und so auch die Lust, die aus der Befriedigung dieses Einheitsstrebens erfolgt, ist mit einem Abglanz von Apriorität und mit einem Anspruch auf Allgemeingültigkeit ausgestattet. »Die Erreichung jeder Absicht ist mit dem Gefühle der Lust verbunden; und ist die Bedingung der ersteren eine Vorstellung a priori, wie hier ein Prinzip für die reflektirende Urtheilskraft überhaupt, so ist das Gefühl der Lust auch durch einen Grund a priori und für jedermann gültig bestimmt.«[1])

Eine besondere Form, in der die Gesetzmäßigkeit, die unserem Einheitsstreben entgegenkommt, sich geltend macht, bilden die Erscheinungen von Vollkommenheit in der Natur. Denn Vollkommenheit charakterisiert sich ja durch die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem, nämlich dem Zweck des vollkommenen Gegenstandes. Mithin, wo in der Natur sich Vollkommenheit zeigt, da schimmert eine Gesetzmäßigkeit durch, die uns hoffen läßt, daß in der Natur dasselbe Einheitsprinzip waltet, welches sich unserm Verstande als Streben nach Einheit in der Erfahrung kund gibt. Die Freude am Vollkommenen ist also bei Kant eine Spezialerscheinung derjenigen Lust, die sich bei der Entdeckung eines einheitlichen Prinzips in der Natur überhaupt zeigt. Sie ist eben damit von völlig anderer Art, als die Freude, welche die Kalligone für das Vollkommene in Anspruch nahm. Bei Kant eine rein intellektuelle Lust, entstehend durch das günstige Resultat eines logischen Prozesses; Objekt und Subjekt einander gegenübergestellt, das Er-

[1]) Kr. d. U. S. 25.

freuende und das Erfreute. Ganz anders Herder! An die Stelle einer rechnerischen Untersuchung tritt das sympathetische Mitgefühl. Objekt und Subjekt verschmelzen miteinander. Das Erfreuende und das Erfreute streben nach Einswerdung. Wir werden auf diese Dinge noch an anderer Stelle einzugehen haben. Hier sollte nur auf den fundamentalen Unterschied hingewiesen werden, der Kants und Herders Lehre von der Lust am Vollkommenen trennt.

Das Prinzip rechnerischer Freude an der Einheitlichkeit der Natur, wie es sich dem Vollkommenen gegenüber zeigt, ist für Kant zugleich das Prinzip der Ästhetik. Die Lust am Vollkommenen und die Lust am Schönen gehören insofern demselben Stammbaum an. Sie unterscheiden sich nur dadurch, daß der Lust am Vollkommenen stets die Erkenntnis einer Gesetzmäßigkeit in der Natur vorhergeht, während bei der Lust am Schönen keinerlei Erkenntnis zum Bewußtsein kommt. Oder mit andern Worten: die Lust am Vollkommenen spielt sich im Geschäftszimmer des Verstandes; die Lust am Schönen im Geschäftszimmer der Einbildungskraft ab.

Hier haben wir nun den Anknüpfungspunkt gefunden, der die Mannigfaltigkeit der Einbildungskraft mit dem »Verstandesvermögen« und seiner »Gesetzlichkeit« zu einem »Erkenntnis überhaupt« verbindet. Kant definiert die Freude am Schönen als eine allgemeingültige Lust apriori, die als solche mit keinerlei Erkenntnis verbunden ist, und sich infolgedessen auch nicht etwa auf eine Erkenntnis von Zweckmäßigkeit stützen kann; andrerseits aber doch aus einer Reflexion entspringt, und zwar aus einer Reflexion über die Welt der Anschauung. Die Lösung dieser rätselhaften Aufgabe hat Kant gegeben durch eine Verknüpfung der Denkunfähigkeit der Einbildungskraft mit dem Lustprinzip, das sich bei der Betrachtung der Vollkommenheit entdeckt.

Die Vollkommenheit erweckte dadurch Freude, daß im Mannigfaltigen sich eine Einheit fand. Diese Einheit in der Mannigfaltigkeit bedeutete eine Zweckmäßigkeit des Gegenstandes für unser Erkenntnisvermögen, für unseren gesamten Verstand und für seine Gesetzmäßigkeit, die ja durch das Streben nach Einheit charakterisiert war. Die Erkenntnis, die aus dieser Einstimmigkeit des vollkommenen Gegenstandes zu unserem Verstandesvermögen resultiert, ist keine

konkrete Erkenntnis, keine Erkenntnis im eigentlichen Sinne des Wortes, es ist vielmehr eine »Erkenntnis überhaupt«; d. h. unser Verstandesvermögen, insofern es sich mit der Beschaffenheit der Welt überhaupt und mit den Regeln, welche in der ganzen Erfahrung sich zeigen, beschäftigt, in dieser seiner Beschäftigung erhält unser Verstandesvermögen durch die Einstimmigkeit des Mannigfaltigen zu Einem neue Nahrung.

Dieses ganze Einstimmigkeitsverhältnis des vollkommenen Gegenstandes zum Verstande findet eine Parallele in der Einstimmigkeit der Einbildungskraft mit dem Verstande. Die letztere findet dann statt, wenn sich in den bloßen angeschauten Formen bei aller Mannigfaltigkeit eine Einheit findet. Immer wieder betont Kant in den Ausführungen der Kritik der Urteilskraft: daß die Einbildungskraft das Mannigfaltige zu einem Ganzen verbinden solle, und der Verstand die Einheit darin aufsuchen. Indem nun aber die Einbildungskraft unfähig ist zu denken und also auch das günstige Verhältnis ihrer Formenmannigfaltigkeit zum Verstandesvermögen nicht durch Erkenntnis wahrnehmen kann, so vollzieht sich der ganze intellektuelle Prozeß, wie wir heute sagen würden, im Unbewußten. Das Einzige, was wirklich bewußt wird, ist die Lust, die aus jenem günstigen Verhältnis zwischen Einbildungskraft und Verstand entspringt.

Diese Erklärung für das Zustandekommen des ästhetischen Urteils hat Kant verhältnismäßig am deutlichsten in dem durch seinen Zusammenhang mit den beiden vorgehenden und dem folgenden Kapitel überaus wichtigen Abschnitt VII der Einleitung zur Kritik der Urteilskraft [1]) dargelegt.

Es wäre ein großer Vorteil auch für die Darstellung in den Hauptabschnitten gewesen, wenn Kant die psychologische Entstehung des ästhetischen Urteils weiterhin hätte durchblicken lassen. Statt dessen verzichten jene Hauptabschnitte gänzlich auf unsere psychologische Erklärung. Sie geben vielmehr vor, nichts zu wissen, was nicht in der ästhetischen Aussage selbst enthalten sei. Dabei nimmt es denn freilich wunder, daß das ästhetische Urteil etwas über die Einstimmigkeit der Einbildungskraft zum Verstandesvermögen überhaupt auszusagen weiß. Im übrigen aber wird das Zustandekommen des ästhetischen Urteils in ein

---

[1]) Kr. d. U. S. 27ff. vgl. ebd. S. 19ff., S. 24ff. und S. 31ff.

großes Mysterium gehüllt: man kann von keinem Gegenstande vorherwissen, ob er schön ist; man muß ihn versuchen.

In dieser Resignation liegt etwas Berechtigtes. Denn die oben entwickelte psychologische Erklärung gibt zwar die Bedingungen für das Entstehen der ästhetischen Lust an, läßt es aber ungewiß, in welchem Verhältnis diese Bedingungen zueinander stehen müssen.

Nicht jede Einheit in der Mannigfaltigkeit ist schön. Es gibt eine gewisse aufdringliche, langweilige Einheitlichkeit in symmetrischen Figuren, die dem Geschmacke lästig ist. Sie kann zwar auch ein Wohlgefallen bei sich führen; aber es ist dann ein Vergnügen der Erkenntnis, daß die Form in der Anschauung der Aufgabe, den Gegenstand begrifflich in eine einzige Vorstellung zu fassen, Genüge tut. Diese Regelmäßigkeit ist da am Platze, wo es sich um die verstandesmäßige Auffassung bestimmter Objekte handelt. Das ist beim Schönen nicht der Fall. Man vermeide also die Symmetrie, die zu einem bestimmten Begriff vom Gegenstande führt, und lasse dem Spiel der Einbildungskraft freien Raum.[1]) — Auf der anderen Seite ließe sich auch das Gegenteil denken. Man stelle sich etwa ein Wirrwarr von ungeordneten Formen vor. Bei einiger Geduld mag schließlich auch hier eine Einheit ihrer Gestaltung zu entdecken sein. Diese Formen würden wiederum nicht schön sein. Die Einheitlichkeit würde hier dem nur spielend in die Einbildungskraft eintretenden Verstande verborgen bleiben. Wo zwischen den beiden Extremen, dem allzu Gleichförmigen und dem allzu Grotesken, die richtige Mitte liegt, vermag nur der ästhetische Takt im Geschmack und zwar nur im einzelnen Fall zu entscheiden.

Kant wäre durchaus im Recht gewesen, wenn er nur dies mit seiner Resignation in den Hauptabschnitten der Kritik der Urteilskraft hätte zum Ausdruck bringen wollen. Die Bestimmung des richtigen Verhältnisses zwischen der Einheit und der Mannigfaltigkeit im Schönen läßt sich in der Tat nicht durch eine begrifflich fixierte Regel evident machen. Die Denkunfähigkeit der Einbildungskraft und die Unbegrifflichkeit der Lust am Schönen treten hier in ihre Rechte.

---

[1]) Kr. d. U. S. 88ff.

Das Problem der Naturphilosophie und der Moral.

Man kann drei verschiedene Methoden der Erörterung in der Kritik der Urteilskraft unterscheiden, je nach dem Standpunkt, von dem aus das ästhetische Urteil betrachtet wird. Kant fragt einerseits: Was sagt das ästhetische Urteil selbst aus? Er fragt andrerseits: Wie kommt das ästhetische Urteil zustande? und er fragt endlich: Welche Stellung kommt dem ästhetischen Urteil im Ganzen unsrer Natur- und Weltanschauung zu? Die erste dieser Fragen trat uns besonders nahe in dem Problem der Bedeutsamkeit; die zweite in dem Problem der Vollkommenheit. Die dritte werden wir als das Problem der Naturphilosophie zu behandeln haben.

Wir haben bei der Erörterung des Problems der Vollkommenheit und seiner Verwandtschaft mit dem Problem des ästhetischen Urteils gesehen, daß beiden gemeinschaftlich das Prinzip des Strebens nach Einheit der Erfahrung zugrunde liegt. Dieses Streben nach Einheit beherrscht jeden Akt der Erkenntnis, ist Gesetzmäßigkeit des Verstandes, nimmt dessen ganzes Vermögen in Anspruch. Das Schöne aber, als Affektion der Einbildungskraft, kommt der Einheitsforderung des Verstandes freiwillig entgegen, und so wird das Erkenntnisvermögen erfreut.

Damit ist der Bewußtseinsprozeß, wie er sich im ästhetischen Genuß vollzieht, vollständig angegeben. Derselbe läßt jedoch noch eine andere Deutung zu. Denn das Einheitsstreben unseres Verstandes ist zwar in der Praxis nur ein Streben; da aber diesem Streben sein Arbeitsfeld bereits vorgezeichnet ist, nämlich die Gesamtheit aller nur möglichen Erfahrung: so ge-

sellt sieh zu dem bloßen Streben ein Phantasiegebilde, welehes uns als Idee einer von einheitliehen Gesetzen regierten Natur vorschwebt. Dieses Phantasiegebilde verdankt seine Entsehung der Natur unseres Geistes, nieht einem Willkürakte. Denn die Kritik der reinen Vernunft belehrt uns darüber, daß die auf das Weltbild abzielenden Bestrebungen unserer Vernunft notwendig zu der Vorstellung eines metaphysisehen Naturganzen Naturganznn führen müssen. So ist auch die Vorstellung einer nach einheitliehen Gesetzen regiertən Natur notwendig, sobald das auf sie abzielende Einheitsstreben unseres Intellekts in Tätigkeit gesetzt wird.

Für die freie Schönheit in der Einbildungskraft aber nimmt diese Vorstellung insofern eine ganz besondere Färbung an, als eine in der bloßen angeschauten Formenwelt unsern Bedürfnissen entsprechende Natur wirklich lediglieh mit Rücksieht auf unser Erkenntnisvermögen gebaut seheinen würde. Denn während wir als Daseinsgrund einer uns wohlgefälligen vollkommenen Welt eine Reihe von Zwecken, die in den Naturobjekten selbst liegen, angeben könnten: so würden wir bei einer schönen Welt schlechterdings keinen andern Zweek ausfindig maehen können als den, einem Erkenntnisvermögen wie dem unsrigen zu gefallen. — Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Kant Natur- und Kunstschönheit unterscheidet, und daß das schöne Naturobjekt ihm der Ausdruek einer Idee ist. Diese Idee ist die Idee einer schönen Natur überhaupt; einer Natur, die den Bedürfnissen unseres in der Einbildungskraft tätigen Einheitsstrebens entsprieht.

Wir treten nunmehr der Frage näher: welche Rolle die Idee einer schönen Natur in dem ästhetischen Erlebnis selbst spiele. Trotz Kants Bemerkung, daß das Schöne der Natur »zu Erweckung und Mittheilung der Idee, von welcher das Objekt als der Ausdruek betrachtet wird«, dienen soll[1]), geht seine ausgesprochene Tendenz dahin, das ästhetische Erlebnis lediglich als einen Ausfluß unseres bloßen subjektiven Strebens naeh Einheit hinzustellen: ohne jede Herbeiziehung der diesem Streben entsprechenden Idee eines einheitliehen Weltganzen. Die ästhetische Aussage ist eben durehaus denkunfähig. Sie kennt nur ihre ästhetisehe Lust und Unlust, weiß aber nichts von allerlei Gedanken über das Naturganze.

[1]) Kr. d. U. S. 185.

Das ist die eigentliche Meinung Kants. Er hat sie aber nicht konsequent durchgeführt. Vielmehr macht sich im Verlauf seiner ästhetischen Erörterungen der Versuch, das Innewerden der Schönheit mit der Naturphilosophie in Zusammenhang zu bringen, als starke Unterströmung geltend. Ja es ist für Kant eine der schwierigsten Bemühungen in der Kritik der Urteilskraft, die Unwissenheit des ästhetischen Erlebnisses mit einem Hineinspielen der naturphilosophischen Gedanken in Einklang zu bringen. Man wird dabei dem Motiv des Kantischen Gedankenspiels am nächsten kommen, wenn man seine verschiedenen Erklärungen des ästhetischen Genusses durch eine Spaltung des Bewußtseins verdeutlicht: solange der Mensch sich dem ästhetischen Genusse hingibt, weiß er von Naturphilosophie nichts. In einem späteren Bewußtseinsstadium aber reflektiert er über das Gesehene und fragt sich, wie das Verhalten der Natur in der Bildung der Formen zu deuten sei. Er gewinnt so den Begriff einer nach dem Prinzip der Schönheit arbeitenden, d. h. für Kant einer für unser Erkenntnisvermögen zweckmäßigen Natur. Beide Bewußtseinsstadien erzeugt dieselbe Person; beide sind trotzdem zu trennen. Sie werden zu verschiedener Stunde erlebt.

Hier nun liegt ein Problem. Die Trennung der Bewußtseinsstadien, die Kant voraussetzt, ist zwar an sich denkbar; und sie mag relativ auch dem wirklichen Verhalten dessen, der einerseits genießt, andererseits nachdenkt, entsprechen. Aber sie entspricht diesem Verhalten nur relativ, nicht absolut. Ganz ohne Einfluß bleibt der Gedanke an eine Naturzweckmäßigkeit, wenn er einmal gedacht ist, auf das ästhetische Erlebnis nicht. Er schwebt mehr oder minder im Hintergrunde des die Schönheit genießenden Bewußtseins: ein als assoziatives Residuum wirksamer Faktor.

Kant hat diese Tatsachen wohl gefühlt, und er hat sie fruchtbar verwertet. Aber der Wunsch, die Ästhetik nach der Methode der Kritik der reinen Vernunft zu behandeln, verbot ihm die Einführung psychologischer Begriffe. Das hatte eine gewisse Unklarheit in der Darstellung zur Folge. Es besteht ein fortwährendes Schwanken zwischen der Tendenz, den Gedanken einer zweckmäßigen Natur aus dem ästhetischen Urteil auszuscheiden einerseits und der Tendenz, ihn in dasselbe einzuführen andererseits. Derselbe Mann, der für die Unwissenheit des ästhetischen Urteils auf das energischste eintritt, räumt doch wieder

dem Gedanken, es könne wirklich eine nach Schönheitsgesetzen geleitete Natur geben, die größte Wirksamkeit auf den Charakter des ästhetischen Erlebnisses ein. Der wichtige Anspruch desselben auf Allgemeingültigkeit ist letzten Endes auf diesem Hintergedanken begründet. »Das Geschmacksurtheil gründet sich auf einem Begriffe (eines Grundes überhaupt von der subjektiven Zweckmässigkeit der Natur für die Urtheilskraft).« Dieser Begriff dient zwar nicht zur Erkenntnis, weil er unbestimmbar ist; aber das Geschmacksurteil »bekommt durch ebendenselben doch zugleich Gültigkeit für jedermann, . . . weil der Bestimmungsgrund desselben vielleicht im Begriffe von demjenigen liegt, was als das übersinnliche Substrat der Menschheit angesehen werden kann.«[1])

Eine auf unser Erkenntnisvermögen Rücksicht nehmende Natur scheint unserem Geiste verwandt und deutet auf einen übersinnlichen Zusammenhang zwischen unserem Wesen und dem Naturwirken. Durch diesen Zusammenhang ist der Anspruch des ästhetischen Urteils auf Allgemeingültigkeit gesichert.

Fassen wir zusammen: Das Geschmacksurteil über die schöne Natur steht bei Kant in engstem Zusammenhang mit der Hypothese eines ästhetisch zweckmäßigen Weltganzen, dessen Begründung im übersinnlichen Substrat der Menschheit sowohl als der Natur liegt. Diese Idee kommt zwar als solche in der ästhetischen Aussage selbst nicht zum deutlichen Bewußtsein, wohl aber hat sie eine starke Einwirkung auf dasselbe: sie bildet die Grundlage für den Anspruch auf Allgemeingültigkeit, den das Geschmacksurteil erhebt.

Wie verhält sich in dieser Beziehung die Naturphilosophie der Kalligone? Welche Rolle spielt der Naturgedanke in dem ästhetischen Urteile Herders? Man hat Herders Geschmacksurteil ein dogmatisches genannt, Kants dagegen ein reines. Mich dünkt, es wäre gerechter gewesen, die Sache umzukehren. Wenn das dogmatisch heißen soll, daß ein an sich nicht in die Ästhetik hineingehöriger Faktor, der Glaube an eine so und so beschaffene Natur, trotzdem in die Charakteristik der ästhetischen Aussage eingeführt wird: so ist Herder von der Beschuldigung des Dogmatismus freizusprechen. Unsere Ausführungen über die Kalligone haben sattsam gezeigt, daß der Herdersche Genuß der Natur-

[1]) Kr. d. U. S. 208 f.

schönheit durchaus unverfänglich ist, und daß der Gedanke eines in der Weltstruktur begründeten Bandes zwischen Subjekt und Objekt dem ästhetischen Erlebnis selbst gänzlich fern bleibt. Die Naturphilosophie Herders hängt von seiner ästhetischen Art, die Dinge zu schauen, ab, nicht umgekehrt.

Anders liegt das Verhältnis bei Kant. Es läßt sich zwar nicht leugnen, daß seine Erörterungen nach Loslösung der Ästhetik von fremdartigen Bestandteilen streben. Es läßt sich aber ebensowenig leugnen, daß dieses Streben nicht von vollem Erfolg gekrönt ist und auch nicht sein konnte, weil Kant es nicht über sich gewinnen mochte, die Lieblingsbegriffe seiner Metaphysik völlig aus der ästhetischen Aussage auszuschalten. Man darf sagen, daß Kant seiner Ästhetik damit geschadet hat. Niemand wird es heutzutage einfallen, zu behaupten, daß der Begriff einer übersinnlichen Zweckmäßigkeit irgendwie im Spiele sei, wenn man für das ästhetisches Urteil allgemeine Geltung beansprucht. — Am allerwenigsten wird ein solcher Begriff für diejenigen Völker in Anspruch genommen werden können, in deren Ästhetik die von Kant bevorzugte reine Formenschönheit die allergrößte Rolle spielt. Die Freude der unkultivierten Völker an rein formalen Verzierungen darf sicher in keiner Weise mit der Tranzendental-Metaphysik in Zusammenhang gebracht werden.

Damit ist nun noch nicht gesagt, daß es überhaupt ein verfehltes Unternehmen sei, die schönen Erscheinungen in der Natur für das Ganze einer Weltanschauung zu verwerten. Außerhalb des ästhetischen Erlebnisses selbst lassen sich gewiß fruchtbare Beziehungen anknüpfen, die das Gefallen an der schönen Natur aus dem Rahmen einer Naturphilosophie erklären. Kant und Herder gehen hier der Sache nach in gleicher Richtung. Sie stimmen wenigstens beide darin überein: daß sich in der Lust des Menschen am Schönen der Natur ein einheitliches Prinzip offenbare, welches dem Subjekt wie dem Objekt zugrunde liege; daß unsere Fähinkeit, die Welt ästhetisch zu verstehen, von einer gewissen Gemeinsamkeit und Verwandtschaft zeuge, die sich zwischen dem Naturwirken um uns und dem Bewußtseinswirken in uns spinne. Kant und Herder bauen die Naturphilosophie des Schönen über demselben Grundriß auf.

Dann freilich trennen sich die Wege beider gemäß der Verschiedenheit ihrer ästhetischen Prinzipien. Kants Lehre von der ästhetischen Zweckmäßigkeit in der reinen Einbildungskraft hat

für die Dinge selbst keine Bedeutung. Dementsprechend ist Kant gezwungen, aus den schönen Erscheinungen der Natur eine Gesetzmäßigkeit von ganz eigener Art herauszulesen. Schönheit findet sich nur auf der Oberfläche, in den Formen der Dinge. Sie ist für ihr Inneres wertlos. Ihr einziger Zweck scheint in der Beziehung auf ein Erkenntnisvermögen wie das unserige zu bestehen. In der Tat ein merkwürdiges Verhalten der Natur, das seine Erklärung vielleicht in ihrem und der Menschheit übersinnlichem Urgrunde findet.

Anders Herder: seine ästhetische Naturphilosophie ist einem Dualismus zwischen ästhetischer und teleologischer Naturzweckmäßigkeit entgangen. Seine Schönheit war nichts anderes als ein Ausdruck der Vollkommenheit des Gegenstandes selbst. Es bedurfte daher auch keiner besonderen ästhetischen Naturgesetzlichkeit: der teleologische Gedanke, daß die Natur ihre Geschöpfe zweckmäßig und zum Wohlsein erschaffe, sagt uns auch, weshalb diese Geschöpfe schön seien. Was aber das betrifft, daß wir imstande sind, das Wohlsein der Natur sympathetisch mit zu genießen, so bedarf diese Tatsache zu ihrer Erklärung nicht weiter eines übersinnlichen Urgrundes. Die einfache Erfahrung, daß in der Stufenleiter der Geschöpfe sich ein durchgehender Typus findet, zu dem auch wir gehören, erklärt es vollauf, daß wir die übrigen Wesen als unseresgleichen behandeln und ihr Wohlsein dem unserigen angleichen.

Neben der ästhetischen Aussage hatte in der Naturphilosophie Herders die Lehre von der Kunst und dem Künstler eine Stelle. Auch Kant hat seine Erörterungen über den Künstler mit der Naturphilosophie in Zusammenhang gebracht. Die beiden Gegner huldigen hier der Mode ihrer Zeit, und sie sind im wesentlichsten Punkte einig. Wenn Kant das Genie als »die angeborene Gemüthsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt«, definiert[1]), und Herder ausruft: »Genie ist angebohren«, ist »Naturart« »wirkend unter Gesetzen der Natur, gemäß seiner Natur«,[2]) so ist der Gedanke, den beide zum Ausdruck bringen wollen, der gleiche: der Künstler ist ein Organ der Natur, durch das sie sich selbst offenbart.

---

[1]) Kr. d. U. S. 169. [2]) a. a. O. Bd XXII, S. 203. S. 205.

Diesem Grundgedanken gegenüber wollen die Differenzen im späteren Verlauf der Kantischen und Herderschen Theorie des Genies wenig besagen. Sie drehen sich im wesentlichen um die Bestimmung der Aufgabe, die dem Künstler zufällt, und sie beruhen auf dem verschiedenen Begriff der Schönheit, den beide Parteien voraussetzen. Für die ästhetische Naturphilosophie sind sie von geringem Belang.

Ein weit wichtigerer und für das Wesen der beiden ästhetischen Systeme bedeutsamerer Unterschied zwischen Herder und Kant offenbart sich da, wo sich durch das Gewebe der Naturphilosophie das Schöne mit dem Sittlichen verknüpft.

Für Kant spielt sich diese Verknüpfung auf dem Gebiete des ästhetischen bezw. moralischen Apriori ab. Die Verbindung des ästhetischen Apriori mit dem moralischen bildet einen besonders charakteristischen Zug für das Wesen der Kantischen Naturphilosophie in der Kritik der Urteilskraft.

Wo immer bei Kant metaphysische Erörterungen zur Verhandlung kommen, da eröffnet sich ihm ein Ausblick auf die Probleme der Ethik. Denn die Ethik hat in der Transzendentalphilosophie das Monopol der Metaphysik. Charakteristisch genug schreibt Kant in der Vorrede zur zweiten Ausgabe der Kritik der reinen Vernunft: »ich mußte . . . das Wissen aufheben, um zum Glauben Platz zu bekommen«.[1]) Er drückte damit treffend das Verhältnis zwischen seiner Erkenntnistheorie und seiner Ethik aus. Die Kritik der praktischen Vernunft verleiht den metaphysischen Ideen einen Wirklichkeitswert, nachdem die Kritik der theoretischen Vernunft eben diesen Ideen die Bestätigung versagt hatte.

Ein ähnliches Verhältnis verbindet die Kritik der praktischen Vernunft mit der Kritik der Urteilskraft. Kants Lehre vom Schönen der Natur lief auf die Idee eines mit unserer menschheitlichen Bestimmung harmonierenden übersinnlichen Weltgrundes hinaus. In der Ästhetik als theoretischer Wissenschaft konnte diese Idee keinen Wert für die Wirklichkeit erhalten; sie mußte mit der Moralphilosophie in Verbindung gebracht werden. Kant hat diese Verbindung in der Tat ge-

[1]) Kritik der reinen Vernunft, hrsg. v. Karl Kehrbach. 2., verb. Aufl. Leipzig, Reclam. S. 26.

knüpft. »Das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten; und auch nur in dieser Rücksicht . . . gefällt es mit einem Anspruche auf jedes anderen Beistimmung. . . . Das ist das Intelligibele, worauf . . . der Geschmack hinaussieht.«[1])

Kants Spekulation geht nicht auf eine direkte Verbindung zwischen dem Schönen und dem Guten; sie bedient sich eines Umweges. Sie läßt nicht in dem ästhetischen Bewußtseinsvorgang selbst eine moralische Triebkraft mitwirken; sie begnügt sich vielmehr mit einer Gleichung. Das ethische Apriori weist auf das ethische als auf einen ihm verwandten Geistesakt hin. Das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten.

Es besteht eine Analogie zwischen unserem Verfahren im ethischen und unserem Verfahren im ästhetischen Erlebnis. Der kategorische Imperativ, der unsere Moral kommandiert, wirkt spontan und unabhängig von den Objekten, auf die sich das moralische Handeln erstreckt. Unsere sittliche Vernunft ist autonom und apriorisch. Ebenso ist unser ästhetisches Gefühl autonom und apriorisch. Unabhängig von den schönen Objekten wird die ästhetische Freude erzeugt durch eine von unserem Erkenntnisvermögen gebilligte Zusammenstimmung zwischen unserem Verstande und unserer Einbildungskraft. Wir tun also in der ästhetischen Beurteilung der Welt etwas von uns aus zu dem Gegenstande hinzu; wir erweisen ihm eine »Gunst«.[2])

Nun aber, wenn wir es sind, die die Bedingungen für das Zustandekommen der ästhetischen Lust enthalten, so ist es auf der anderen Seite doch auch eine auffallende Erscheinung der Natur, daß sie uns so häufig Formen zeigt, die der Einbildungskraft Gelegenheit geben, mit dem Verstande zusammenzustimmen. Es waltet, wie es scheint, ein geheimer Konnex zwischen unserer apriorischen Geistestätigkeit d. h. dem »intelligibelen« Ich einerseits und dem »übersinnlichen« Weltgrunde andrerseits.

Wir haben die Bedeutung dieser Erscheinung für das Wesen der ästhetischen Naturphilosophie als solcher bereits kennen gelernt. Außerhalb dieser eigentlich ästhetischen Philosophie findet jenes uns entgegenkommende Verhalten aber noch eine weitere metaphysische Verwendung. Es zeigt sich hier die Fruchtbarkeit der Bemühungen Kants um eine Gleich-

---

[1]) Kr. d. U. S. 224. [2]) Ebd. S. 220.

stellung des ästhetischen Apriori mit dem ethischen. Denn gesetzt, daß eine solche Gleichheit bestehe, so wird durch die Entdeckung des Konnexès zwischen dem übersinnlichen Weltgrunde und dem intelligibelen Ich der Moral ein wichtiger Dienst geleistet. Sie erhält eine Art von Garantie. Die Anzeichen, die in der Natur auf einen Zusammenhang des Weltgrundes mit dem ästhetischen Apriori des intelligibelen Ich hinweisen, lassen eine gleiche Konkordanz zwischen der Natur und dem Ich für das ethische Apriori erhoffen.

»In diesem (dem ästhetischen) Vermögen sieht sich die Urteilskraft nicht, wie sonst in empirischer Beurteilung, einer Heteronomie der Erfahrungsgesetze unterworfen, sie gibt in Ansehung der Gegenstände eines so reinen Wohlgefallens ihr selbst das Gesetz, so wie die Vernunft es in Ansehung des Begehrungsvermögens tut, und sieht sich, sowohl wegen dieser inneren Möglichkeit im Subjekte, als wegen der äußeren Möglichkeit einer damit übereinstimmenden Natur, auf etwas im Subjekte selbst und außer ihm, was mit dem Übersinnlichen verknüpft ist, bezogen, in welchem das theoretische Vermögen mit dem praktischen auf gemeinschaftliche und unbekannte Art zur Einheit verbunden wird.«[1]) — Der Zusammenfluß der Ästhetik mit der Ethik vollzieht sich bei Kant auf dem Gebiete der Metaphysik.

Herder ist andere Wege gegangen. Zwar hat auch bei ihm die Verknüpfung der Ästhetik mit der Moral eine Stellung in der Naturphilosophie. Aber diese Naturphilosophie ist keine Metaphysik. Sie ist wenigstens keine Metaphysik im Sinne einer Lehre vom Übersinnlichen.

Die Beobachtung der Natur in uns und um uns, meint Herder, lehrt, daß Vollkommenheit die Bestimmung und das Ziel ist, dem die organische Welt entgegengeht. Alles, was diesen Weg zum Ziele hemmt, ist schädlich; alles, was ihn fördert, ist heilsam. Daraus ergibt sich eine Norm wie für die anderen organischen Wesen, so für den Menschen. Die Beziehung zum Heilsamen und Vollkommenen ist der Maßstab, nach dem er sich in alledem richtet, was sein eigenes menschliches Dasein angeht. Der ästhetische und der ethische Gemütszustand gehen das menschliche Dasein aber im höchsten Grade

[1]) Kr. d. U. S. 224.

an. So ist ihre Norm bestimmt. Schön ist und sittlich ist nur dasjenige, was den Vollkommenheitszustand des Menschen fördert. Der Unterschied zwischen dem Schönen und dem Sittlichen besteht aber darin, daß das Schöne den Vollkommenheitszustand des Menschen durch Vorstellung fremder Vollkommenheit erzeugt, während das Sittliche ein Ausfluß eigener Vollkommenheit ist. Der sittliche Mensch ist »sich selber schön« in demselben Sinne, als die vollkommene Pflanze »sich selber schön« ist.

In dem Problem des Zusammenhanges zwischen Ästhetik und Ethik zeigt sich der Zwiespalt zwischen Herders und Kants Philosophie an seiner charakteristischsten und deutlichsten Stelle. Herders Ästhetik ist normativ, Kants Ästhetik ist es nicht.

Die Kritik der Urteilskraft hatte vielmehr ausdrücklich erklärt, daß sie keineswegs »zur Bildung und Kultur des Geschmacks . . . sondern bloß in transzendentaler Absicht angestellt« sei.[1]) Die Wahrheit ist: Kant hielt die Stimme des Geschmacks — wenigstens in dem wichtigsten Teile seiner Ästhetik — für unfehlbar, wie er die Stimme des Gewissens für unfehlbar hielt. Nur so ließ sich ein ästhetisches Apriori nach dem Vorbilde des ethischen sichern. Wenn für das Schönheitsurteil in ähnlichem Sinne wie für den kategorischen Imperativ eine Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit gefordert werden sollte, so konnte an eine Wandelbarkeit des Geschmackes im Ernste nicht gedacht werden. So konnte auch an eine orientierende Normsetzung nicht gedacht werden. Die Stimme des Geschmacks einerseits wie die Stimme des Gewissens andrerseits sind für Kant die feststehenden Ausgangspunkte und Angelpunkte in der ganzen Behandlung ethischer und ästhetischer Probleme; sind unverrückbare autonome und apriorische Urtatsachen des Bewußtseins, welche absolut zuverlässig funktionieren und gegen jede normgebende Einmischung von außen taub bleiben. Herders Gedanke einer Normierung für das Gewissen und einer Normierung für den Geschmack richtete sich gegen die tiefste Grundlage der Kantischen Ethik und Ästhetik. Er richtete sich gegen den Kantischen Lieblingsgedanken einer Autonomie und Apriorität des sittlichen und des ästhetischen Erlebnisses.

Herder hat diesen Gedanken einer Normierung des Guten und des Schönen für seine Philosophie in Anspruch genommen.

[1]) Kr. d. U. S. 4.

Er hielt weder die Stimme des Gewissens noch die Stimme des Geschmacks für absolut zuverlässig. Er hatte richtig beobachtet, daß sie beide wandelbar sind und oft genug in die Irre gehen. Er glaubte mit Recht, daß das ästhetische wie das ethische Erleben eines Führers bedürfe. Er forderte für sie die Leitung des Verstandes; des Verstandes nicht im Sinne einer praktischen Vernunft oder im Sinne eines allgemeinen Vermögens, das mit der Einbildungskraft im Einklang steht; sondern des Verstandes, der sich an der Erfahrung orientiert und aus der Erfahrung seine Normen erwirbt. Von diesem um sich und in sich blickenden, durch Beobachtung sich bereichernden Verstande ist das Gesetz der Vollkommenheit erworben worden. Wenn Kant das Prinzip der Autonomie des Geschmacks und des Willens predigt, so kündigt Herder im Gegenteil das Prinzip der Heteronomie und eine Orientierung des Schönen und Guten an der Hand der Erfahrung an.

Dies ist meiner Überzeugung nach der tiefstliegende Unterschied, der zwischen der gesamten Ästhetik und Ethik, ja vielleicht zwischen der gesamten Philosophie Herders und Kants gefunden werden mag. Herder geht von der Erfahrung aus und webt die Tatsachen des Bewußtseins in seine Auffassung von Natur und Welt als Bestandstücke hinein. Kant sondert eine gewisse Art von Tatsachen aus den Erscheinungen des Bewußtseins aus, löst sie von allem ab, was sonst der Erfahrung angehört, und baut auf ihnen eine neue übersinnliche Welt.

Diese Verschiedenheit des methodischen Vorgehens begründet eine durchgehende Heterogenität in dem gesamten Aufriß der Geistesarbeit Herders und Kants im allgemeinen, wie ihrer Ästhetik und Ethik im besonderen.

Herders Naturphilosophie besteht in einer Zusammenbindung der geschichtlichen und psychologischen, der physikalischen und biologischen Gegebenheiten, der Gegebenheiten des Bewußtseins in uns und der Welt um uns. Diese Philosophie ist nichts anderes als eine induktive Erweiterung von Erfahrungstatsachen. Sie bemüht sich, die mancherlei Erscheinungen, deren sie gewahr wird, zu einem Ganzen zu verbinden und aus einem Ganzen zu erklären. Sie bemerkt in der gesamten organischen Welt eine Zielstrebigkeit zur Vollkommenheit; sie bemerkt, daß das ästhetische und das ethische Erleben diese Zielstrebigkeit teilt, und sie beurteilt daher den Wert jener Erlebnisse nach ihrer Fähig-

keit, sich der Vollkommenheit zu nähern. Das ist der theoretisch gefundene Maßstab, den Herder zum Richter über das Schöne und über das Gute einsetzt. Er macht übrigens aus dem Ursprunge dieses Maßstabes keinen Hehl. Es ist vielmehr seine offene Überzeugung, daß normgebende Maßstäbe für Tatsachen der Erfahrung nur aus der Erfahrung genommen werden dürfen, wie sie durch die Erfahrung erhärtet werden müssen; natürlich aber vermittelst der Beobachtung eines theoretisch-wissenschaftlich geschulten Verstandes.

Herder ist m. E. mit alledem im Rechte. Mochte er sich bisweilen im Einzelnen auch sachlich täuschen: sein methodisches Verfahren ist vorwurfsfrei. Es unterscheidet sich vielleicht im Grade der Vorsicht und Exaktheit; es unterscheidet sich aber nicht dem Wesen und der Art nach von dem methodischen Verfahren, das von jeher in den Wissenschaften gültig und fruchtreich gewesen ist. Die Grenzen der Erfahrung zu überschreiten, maßt Herder sich nicht an — wenigstens in der Kalligone nicht.

Kant aber maßt es sich an. Für ihn war zum Mindesten das ethische Apriori von allem, was Erfahrung genannt werden kann, losgelöst; so losgelöst, daß es einer anderen Welt anzugehören schien. Das Innewerden des gebieterischen Gewissens in uns zeugt von einem intelligibelen Ich, d. h. von einem Ich, welches ebensowenig mit dem sinnlich empfangenden und fühlenden Bewußtsein in uns zu tun hat als mit der sinnlich wahrgenommenen Außenwelt um uns. Die Unabhängigkeit des sittlichen Willens und seine Abkunft aus einem höheren übersinnlichen Reiche war für Kant ein Dogma, aus dem sich mit der Gewißheit eines »Postulats« eine neue, übersinnliche, erfahrungsmäßig nicht wahrnehmbare Welt der Metaphysik herausspinnt.

Mit dieser »übersinnlichen« Welt der aus der Ethik geborenen Metaphysik sucht Kant seine Ästhetik in Zusammenhang zu bringen. Damit war er methodisch und sachlich im Rückstand gegen das naturgemäße und einfache Bemühen Herders, das ästhetische Erleben zusammen mit dem moralischen in das Ganze des Weltgeschehens zu stellen. Methodisch: denn ein Versuch, über alle mögliche Erfahrung hinauszugehen, war in der Ethik oder gar in der Ästhetik gewiß nicht weniger aussichtslos wie in der Erkenntniskritik. Und sachlich: denn ebensowenig wie die Moral hat die Ästhetik etwas mit einer Welt zu tun, die übersinnlich ist.

Das Erhabene und das Ideal.

Wir wenden uns nun noch zu den wichtigsten Einzelproblemen, die zu einem Vergleiche zwischen der Kalligone und der Kritik der Urteilskraft auffordern.

Ein eigentümliches Verhältnis besteht zwischen Kants und Herders Lehre vom Erhabenen. In vielen Punkten sich diametral gegenüberstehend, kommen sie doch in anderen Beziehungen einander wieder sehr nahe. Es ist wohl der gemeinsame Ausgangspunkt, Burkes Erhabenheitstheorie, der das Bindeglied zwischen beiden bildet, während auf der andern Seite die verschiedene Wendung, die die Lehre des Engländers gemäß den Prinzipien der Kantischen Ästhetik hier, der Herderschen dort empfing, die Differenz zwischen beiden begründet. — Wir hatten bei Herder das Erhabene der Natur und das Erhabene der Sittlichkeit unterschieden. In gewisser Beziehung geht dieser Teilung bei Kant das Verhältnis des mathematisch und des dynamisch Erhabenen parallel.

Wenden wir uns zunächst dem mathematisch Erhabenen zu. Es ist für Kant eine Erhabenheit, die im Gemüt des Schauenden durch die bloße Größe eines sichtbaren Objektes erregt wird. Gewaltige Bauwerke, das Meer, die Berge, der gestirnte Himmel üben durch ihre mächtigen Dimensionen eine eigentümliche Wirkung auf unser Gefühlsleben aus. Diese Wirkung kennzeichnete Kant als Innewerden des Erhabenen.

Auch Herder war die Wirksamkeit durch bloße Größe nicht fremd: die weite Ebene dehnt unsre Brust, die gewaltige Höhe hebt sie; wir fühlen uns in die Größe hinein und wachsen mit ihr. — Aber diese bloß physische Größe war ihm noch keine Erhabenheit, und so auch nicht die Stimmung, die den Anblick solcher Größe begleitet.

Zum Teil finden wir die gleiche Meinung bei Kant: die bloße Größe als solche ist auch ihm nichts weniger als erhaben. »Wer wollte auch ungestalte Gebirgsmassen, in wilder Unordnung über einander gethürmt, mit ihren Eispyramiden, oder die düstere tobende See u. s. w. erhaben nennen?«[1]) Für das nüchterne Auge, das die Dinge so sieht, wie sie sind, kann hier überhaupt nicht von einer ästhetischen Wirkung die Rede sein. Nun tritt aber doch — trotz aller vernünftigen Erwägung — eine ästhetische Wirkung beim Anblick bloßer Größe ein, und zwar eine starke und eigentümliche Wirkung. Ein Gefühl, ähnlich dem Gefühle der Achtung, bemächtigt sich des Schauenden. Wie geht das zu? Unmöglich offenbar, daß wir einer bloßen gesteigerten Ausdehnung in Wahrheit eine solche Ehre erweisen. Es muß etwas anderes sein, was wir mit unserem Achtungsgefühle meinen. Eine Verwechslung muß vorliegen; und das mochte um so leichter geschehen, als die ästhetische Aussage ja nicht vom denkenden Verstande, sondern bloß von der schauenden Einbildungskraft vollzogen wird. Es fragt sich nur, wem denn jenes verwechselte Achtungsgefühl in Wirklichkeit gelten könne; was denn im Prozeß des Anschauens bloßer Größe vorhanden sei, das einer solchen Ehre würdig wäre.

Kant antwortet: es ist die Idee einer Totalität der unendlichen Ausdehnung, insofern sie von der menschlichen Vernunft gefaßt werden kann. Unserem »Vermögen«, das Unendliche »als ein Ganzes auch nur denken zu können« sind wir Achtung schuldig als einer nur dem Menschen eigenen »übersinnlichen« Bestimmung.[2]) Seiner gedenken wir wenn wir eine Größe von gewisser Ausdehnung erblicken.

Das begreiflich zu machen, dient der beschränkte Charakter der Einbildungskraft. Der rechnerischen Größenschätzung durch den Verstand wäre eine Verwechslung des Endlichen mit dem Unendlichen nicht passiert. Von ihr wird jede noch so große Ausdehnung mit bestimmten Grenzen umgeben gedacht. Anders die Einbildungskraft. Sie ist unfähig zu denken; ja sie hat nicht einmal ein Gedächtnis. Sie kann daher immer nur das zusammenfassen, was sie auf einmal sieht. Wenn nun »die Auffassung so weit gelangt ist, dass die zuerst aufgefassten Theilvorstellungen der Sinnenanschauung in der Einbildungskraft schon zu erlöschen anheben, indess dass diese zu Auffassung mehrerer fortrückt,

[1]) Kr. d. U. S. 106. [2]) Ebd. S. 104 f.

so verliert sie auf einer Seite ebensoviel, als sie auf der anderen gewinnt, und in der Zusammenfassung ist ein Grösstes, über welches sie nicht hinauskommen kann«.[1]) — Diese Schwäche der Einbildungskraft, ihre negative »Unendlichkeit« im Sinne der Unfähigkeit, ein Ende zu finden, benutzt unser Bewußtsein dazu, den Gedanken einer positiven Unendlichkeit im Sinne jener oben bezeichneten Vernunftidee herbeizudenken. Die Ohnmacht des niederen Erkenntnisvermögens veranlaßt uns zu einem Appell an die Macht des höheren. Daß wir diese Macht besitzen neben jener Ohnmacht, erfüllt uns aber mit Verehrung und Achtung für unsere eigene menschliche Bestimmung.

Dies ist das Gefühl, das wir dem Erhabenen gegenüber erleben. »Durch eine gewisse Subreption« schieben wir dem Gegenstande, welcher der Einbildungskraft unendlich im negativen Sinne erschien, ein Achtungsgefühl unter, das in Wahrheit unserer eigenen Fähigkeit gilt, Unendlichkeit im positvem Sinne zu denken.

Demgegenüber war Herders Erhabenheit nun freilich von anderer Art. So wenig ihm die ermeßbare bloße Größe der Berge, des Meers und der Ebene imponieren konnte: so wenig auch der Gedanke einer unermeßlichen Größe, einer Unendlichkeit. Sollte überhaupt ein bedeutsamer Unterschied zwischen der ästhetischen Wirkung des nur Großen und des Unendlichen stattfinden, so könnte er höchstens darin bestehen: daß das Große erfreut, weil es die Seele weitet; das Gefühl des Unendlichen aber, weil es dem Menschen nicht gemäß ist, Schwindel erzeugt und ästhetisch unerfreulich wirkt. — Eine Kritik, die denn freilich übersieht, daß Kants Gefühl der Achtung nicht aus einem Sich-hinein-versetzen in das Absolute entsteht, sondern einer menschheitlichen Bestimmung in uns gilt, die Idee des Unendlichen denken zu können.

Die Erhabenheitstheorie, welche Herders selbst aufstellt, ist mit der Kantischen Theorie insofern verwandt, als auch sie eines Hinzudenkens des Allgemeinen zum Besonderen bedarf. Der wesentliche Unterschied besteht aber einmal darin, daß dieses Allgemeine nicht als die Idee einer Ausdehnung, sondern als die Idee eines in der Ausdehnung tätigen Intellekts, des Weltgeistes auftritt; und zum anderen darin, daß der erhabene Gegenstand nicht wie bei Kant eine unangemessene, sondern eine

---

[1]) Kr. d. U. S. 101.

angemessene Darstellung des Allgemeinen ist, das in ihm wirksam gedacht wird. Wir haben bereits früher gesehen, daß es für Herders Erhabenheitsbegriff nieht sowohl darauf ankam, sieh dic Tätigkeit des Weltgeistes in ihrem vollen räumlichen Umfang vorzustellen, als vielmehr darauf, das Wie seiner Arbeitsweise, welches sich im Objekte darstellt, zu bewundern. — Diese ganze Theorie endlieh war für Herder im Gegensatze zu Kant nur möglieh, weil er wie beim Schönen mit wirklichen Objekten und nicht mit Vorstellungen der Einbildungskraft operiert.

Wir haben nun zu prüfen, inwieweit Kants Begriff der mathematischen und Herders Begriff der Naturerhabenheit dem entspricht, was tatsächlich beim Innewerden der Erhabenen gefühlt wird.

Sehen wir von der ein wenig gezwungenen Hypothese Kants ab, dureh die er das *Entstehen* des erhabenen Gefühls beim Anblick bloßer Größe zu erklären sucht, und für die sich heute schwerlich noeh ein Anhänger finden wird, so scheint sieh in einer Beziehung die Wagschale zu seinen Gunsten zu neigen. Er hat in der Tat riehtiger als Herder den Anlaß zu bezeichnen gewußt, bei dem wir von »Erhabenheit« der Natur zu spreehen pflegen: es ist mehr das Große in der Natur als das Komplizierte, was uns die Stimmung, die wir erhaben nennen, abnötigt. Die »Milbe« oder der »Knoehenberg Elephant« loeken dem naiven Beschauer in Wahrheit keine Erhabenheitsgefühle ab.

Allein zweierlei ist nicht zu übersehen. Einmal: Herder hat die Gefühle, die Kant als erhaben bezeiehnet, keineswegs verkannt; und wenn er dem bloß Großen der Natur diesen Ehrentitel abspricht und ihn einer andern Erseheinung zusehanzt, so läuft sein Gegensatz zur Kritik der Urteilskraft mehr auf eine Differenz in der *Bezeiehnung* als in der *Sache* hinaus. — Zum andern aber: ganz unberechtigt ist diese Verschiebung der Bezeiehnung nicht. Für denjenigen, dem die Idee einer Naturgesetzliehkeit im Tierreich durchaus geläufig ist, mag der Anblick der Milbe oder des Elefanten genügen, um unwillkürlieh dic Idee des Weltgeistes, der in dem Tiere wirksam ist, herbeizudenken. Es liegt im Sinne einer normativen Ästhetik ja in der Tat nahe, den Inhalt dieser letzteren Idee als das Geistige höher einzuschätzen wie die bloß materielle Größe; wenigstens dann, wenn es, wie bei Herder, Voraussetzung ist, daß der Sehauende sieh in den Gegenstand hineinfühlt.

Damit kommen wir zu derjenigen Seite der beiden Erhabenheitstheorien, auf der Herder entschieden im Vorteil ist. In kaum einem anderen Teile der Ästhetik ist der Gedanke der Sympathie und der Einfühlung so unentbehrlich, wie in der Lehre vom Erhabenen. Es war daher von vornherein verfehlt, wenn Kant seine Ästhetik der bloßen Einbildungskraft auch hier durchführen zu müssen glaubte. Die Herbeiziehung der Idee einer Unendlichkeit und der Gedanke der Subreption konnten diesen Fehler um so weniger wieder gut machen, als beide wenig glaubhaft erscheinen. Denn weder entspricht es dem Tatbestande des Erhabenheitsgefühls, daß bei ihm an die Idee eines unendlichen Ganzen gedacht werde; noch ist es ersichtlich, wie das Achtungsgefühl, das wir ja nicht für die Idee der Unendlichkeit selbst hegen, sondern für unsre Bestimmung eine solche Idee denken zu können: wie dies Achtungsgefühl auf ein Objekt, das nichts als indirekter Anlaß war, übertragen werden solle.

Offenbar hat Kant zur Herbeiziehung einer Vernunftidee in das Erhabenheitsurteil dasselbe Gedankenmotiv bewogen, welches Herder dazu bewog, das Erhabenheitsprädikat auch auf andere als auf bloß große Gegenstände anzuwenden. Ausdrücklich hebt Kant hervor, daß das Gefühl der Achtung, das den Anblick des Erhabenen begleite, nur einer in uns liegenden Vernunftidee gelten kann. Alles andre ist eines solchen Gefühles nicht würdig. Ebenso hatte Herder die Weitung der Seele beim Anblick des Großen als des Titels »erhaben« nicht würdig erachtet und diesen Titel deshalb für andere Objekte reserviert. — Die Schwierigkeit steckte für Herder wie für Kant in demselben Dilemma: Das Gefühl des Erhabenen schien ihnen den Gipfel des Wertvollen anzukündigen. Einen solchen Wert konnte weder Herder noch Kant in den Gegenständen finden, die gewöhnlich als erhabene bezeichnet werden. Was tun! Die Art, wie sich beide zu helfen suchen, ist charakteristisch und interessant. Herder als normativer Ästhetiker, der an die Möglichkeit einer Geschmackveränderung und an die Berechtigung einer ästhetischen Erziehung glaubt, erklärt das Erhabenheitsgefühl beim Anblick des Großen für eine niedere Stufe der Geschmacksbildung, die zu einer höheren Stufe herangeführt werden müsse. Kant, dem das Erhabenheitsgefühl ebensowenig wandelbar erschien als das Schönheitsgefühl, schließt einen Kompromiß. Mit dem Großen als erhabenem Gegenstande hat es ebenso seine Richtigkeit wie mit dem

Gefühl am Großen als Erhabenheitsgefühl. An beidem ist nicht zu rütteln. Die Lösung muß auf anderem Wege gefunden werden. Sie ergibt sich aus einer Lockerung des Bandes zwischen dem Gefühl und dem Gegenstande. Das Große ist nicht das eigentliche Objekt des Erhabenen; es dient vielmehr nur dazu, die Erzeugung des wahren Objektes in uns zu veranlassen. Das wahrhaft Erhabene wird aus unserer Vernunft geboren. Zwischen den Gegenstand als äußeren Anlaß und das Erhabenheitsgefühl als Wirkung schiebt sich als Mittelglied die Idee des Unendlichen.

Zum Schluß haben wir noch einen Blick auf denjenigen Teil der Kantischen und Herderschen Lehre zu werfen, der ihnen durch die beiderseitige Abhängigkeit von Burke gemeinsam war. Es ist die Lehre von den verschiedenen Stadien, die unser Gefühl im Genuß des Erhabenen zu durchlaufen hat. Für Kant wie für Herder beginnt dieser Genuß mit einer Art von Unlust und endigt mit Lust. Für beide entsteht die Unlust aus einem Gefühl der Überlegenheit des Gegenstandes über unsern Intellekt und die Lust durch eine Erhebung des letzteren. Aber während bei Herder jene Unterlegenheit nur momentan ist, ist sie bei Kant absolut. Und während für Herder der unterlegene Intellekt sich selbst in den erhobenen verwandelt, bedarf Kant für die Erhebung eines völlig neuen Teils in unserm Erkenntnisvermögen. Die unterliegende Einbildungskraft bleibt im Zustande ihrer Ohnmacht. — Kein Zweifel, daß auch hier Herder im Vorteil ist, und daß seine Erklärung der verschiedenen Stadien des Gefühls dem tatsächlichen Vorgange verhältnismäßig näher kommt.

Kants Lehre vom mathematisch Erhabenen steht seine Lehre vom dynamisch Erhabenen zur Seite. Wie der ersteren bei Herder das Erhabene der Natur entsprach, so der letzteren das sittlich Erhabene.

Kants Lehre vom dynamisch Erhabenen ist in der Tat viel eher eine Lehre vom sittlich Erhabenen. Durch welchen Prozeß er es zu einer Verehrung des sittlich Erhabenen in uns beim Anblick der Äußerungen einer Naturkraft kommen läßt: dies näher zu erörtern, dürfen wir uns ersparen, da Herder die von Kant gewollte Loslösung des dynamisch Erhabenen vom mathematisch Erhabenen der Natur nicht anerkennt; und da Kants

Erklärung für das Eintreten der sittlichen Idee beim Anblick gewaltiger Naturkräfte noch weniger glaubhaft und noch gekünstelter ist wie seine Erklärung für den Eintritt der mathematischen Idee beim Anblick der Größe. — Wir dürfen uns auch ersparen, noch einmal auf den Unterschied zwischen Herders und Kants Ethik hinzuweisen: Herder tritt für das Natürliche der Sittlichkeit ein, Kant für das Übernatürliche.

Worauf es uns hier vielmehr ankommt, das ist die Kantische Meinung, der Gedanke unserer sittlichen Bestimmung sei als Idee in unserm Bewußtsein ein erhabenes Objekt. Herder hat sich gegen diese Meinung gesträubt, und sofern das Gefühl der Erhabenheit der bloßem Forderung, dem Bewußtsein von Besitz des moralischen Gesetzes in mir beigesellt werden soll, sicher mit Recht: niemand als derjenige, der sich in den Schematismus der Kantischen Moralphilosophie vollkommen eingesponnen hat, wird sich selbst wegen des bloßen Besitzes eines Gewissens für erhaben halten.

Aber es darf gesagt werden, daß die Kantische Terminologie bei Gelegenheit der Erörterungen über das dynamisch Erhabene eine freiere Auslegung gestattet; und dann allerdings befinden sich Kant und Herder durchaus auf demselben Geleise. Das von Kant betonte Bewußtsein der menschheitlichen Bestimmung in uns darf mit Herders bekanntem Wort vom »Engel im Menschen«, von unserm »besseren Selbst« in Verbindung gebracht werden. Es ist das Bewußtsein von der Persönlichkeit in uns, die wir gern sein würden und wohl auch sein könnten, wenn wir nicht neben den guten die bösen Neigungen in uns fänden. Ein Mensch, der lediglich der Stimme des Gewissens folgte, wäre für Kant erhaben. Ein Mensch, der nur ein besseres Selbst hätte, wäre es für Herder. Beides ist im Grunde dasselbe. Wenn Kant von einer Bestimmung des Menschen redet, durch die wir erhaben seien, und Herder von einem Ideal in uns, das wir im Innern vorgezeichnet finden: so ist es lediglich eine stärkere Hervorhebung der schon vorhandenen Anlage hier, des zu erreichenden Zieles dort, was beide unterscheidet. Darin sind beide einig, daß der höchste Typus der Menschheit erhaben ist, und daß dieser höchste Typus in der vollendeten Sittlichkeit besteht, der wir zustreben.

* * *

Damit ist zugleich das bezeichnet, was Kant und Herder in der Lehre vom *Ideal* verbindet. Zur Bestimmung des Ideals bedarf es bei beiden Ästhetikern zweier Faktoren. Es muß einmal das Verhältnis des Ideals zu *anderen* möglichen ästhetischen Objekten festgestellt werden; und es muß zweitens seine *inhaltliche* Beschaffenheit, wie sie an sich selbst ist, betrachtet werden.

Diesem letzteren Punkte wenden wir uns zunächst zu. Das Ideal aller möglichen Ideale ist für Kant wie für Herder die menschliche Gestalt; ihr inhaltlicher Ausdruck für beide die sittliche Seele. Hier liegt die allernächste Berührung, die überhaupt zwischen Kant und Herder im Gebiete der Ästhetik stattfindet. Kant hat in der Lehre vom Ideal sein Prinzip einer bloß anhängenden Schönheit überschritten und wandelt durchaus auf dem Wege Herders. »Der sichtbare Ausdruck sittlicher Ideen, die den Menschen innerlich beherrschen«, und die »nur aus der Erfahrung genommen werden« können, das ist, genau wie bei Herder, die Forderung, die an das Ideal gestellt wird.[1]) —

Gleichzeitig setzt sich an diesem Punkte Kants Lehre vom Erhabenen fort: auch hierin der Kalligone ähnlich. Denn jenes Ideal und den sichtbaren Ausdruck sittlicher Ideen zu beurteilen, »dazu gehören reine Ideen der Vernunft und große Macht der Einbildungskraft . . . vereinigt«.[2]) Es bedarf einer *sittlichen* Erhebung im Schauenden, um das ideale Wesen des Objekts gewahr zu werden. Der ideale Mensch ist für Kant zugleich der am vorzüglichsten erhabene. — Die anderen Gattungen der Erhabenheit, die Kant aufzählt, sind von geringerer Art und dürfen hier um so eher übergangen werden, als sie für einen Vergleich mit der Kalligone wenig Fruchtbares enthalten.

Nicht die gleiche Einhelligkeit wie in der inhaltlichen Bestimmung des Ideals besteht zwischen Kant und Herder in betreff des zweiten Faktors, der für das Ideal in Betracht kommen sollte. Das Verhältnis des Ideals zu den übrigen ästhetischen Objekten wird von beiden verschieden bestimmt.

Bei Herder hing dieser zweite vergleichende Faktor mit dem ersten inhaltlichen auf das engste zusammen. Daß der ideale Mensch den Ausdruck sittlicher Ideen an sich trägt, war für ihn nur eine andere Wendung des zweiten Gedankens, daß der ideale

---

[1]) Kr. d. U. S. 81 [2]) Ebd.

Mensch ein Repräsentant seiner Gattung sei. Denn Repräsentant einer Gattung sein heißt für Herders Ästhetik, alle Vollkommenheit, die ein Geschöpf dieser Gattung als solches haben kann, in sich vereinen. Für die Gattung der Menschheit aber zentralisiert sich alle Vollkommenheit um den Ausdruck des Geistigen und des Sittlichen. Der geistig sittliche Mensch ist das Ideal der Menschheit. Damit ist er zugleich das Ideal der Ideale, das Ideal der organischen Welt. Denn die organische Welt hat das Prinzip des Geistigen und des Sittlichen zum Zielpunkt und zum Maßstab ihres ästhetischen Wertes.

Nicht so eng geknüpft ist die Verbindung des vergleichenden Faktors mit dem inhaltlichen bei Kant. Für ihn zeichnet sich der ideale Mensch vor seinen Mitgeschöpfen dadurch aus, daß ihm die »grösste Zweckmässigkeit in der Konstruktion der Gestalt« eignet, welcher »nur die Gattung im Ganzen, aber kein Einzelnes abgesondert adäquat ist«.[1]) — Nun diese Zweckmäßigkeit in der Gestalt hat an und für sich gewiß nichts mit dem anderen Faktor, dem sichtbaren Ausdruck sittlicher Ideen zu tun. Es wirken also zwei selbständige Komponenten unabhängig voneinander im Ideal zusammen. Nur durch ihre zufällige Kombination wird das letztere möglich.

Noch haben wir mit einem Worte auf die verschiedene Erklärung einzugehen, die Kant und Herder für die Entstehung des Idealbildes in der Seele des Künstlers geben. Es handelt sich dabei wesentlich um den zweiten der genannten Faktoren, um das Verhältnis des Ideals zu den übrigen Exemplaren seiner Gattung.

Die Frage ist: wie vermag sich der Künstler ein Ideal als typisch vollkommenen Vertreter der Gattung vorzustellen, wenn doch die zufälligen Individuen, die ihm bekannt sind, einer solchen absoluten Vollkommenheit ermangeln? Kant hilft sich mit dem Gedanken einer ästhetischen »Normalidee«: der unbewußt berechnete mathematische Durchschnitt aller gesehenen Exemplare ist die Richtschnur des idealisierenden Künstlers.[2]) — Herders Erklärung geht tiefer: aus der bloßen mechanischen Summierung resultiert nimmermehr der Gattungstypus in größter Vollkommenheit. Welchen Zufälligkeiten würde der Künstler sein Idealbild aussetzen, wenn er der Kantischen Vorschrift folgte!

---

[1]) Kr. d. U. S. 78f. [2]) Ebd.

Er muß anders verfahren. In dem einzelnen Individuum entdeckt sich seinem Auge ein Ensemble von Anlagen; die Anlagen der Gattung. Der Künstler muß die Bestimmung dieser Anlagen mit intuitivem Verständnis durchschauen. Er wird dann im einzelnen unvollkommenen Wesen erkennen, wo diese oder jene Anlage noch nicht zu angemessener Entfaltung gekommen ist, wo diese oder jene Kraft mit dem Ganzen in Disharmonie steht. In des Künstlers Vorstellung schwebt das Bild des vollkommenen Geschöpfes. Diese Konzeption verdankt er dem Anblick des unvollkommenen. Nach ihr gestaltet sich in seiner Seele das unvollkommene Exemplar zum vollkommenen Ideale um.

Herders Erklärung der künstlerischen Konzeption des Ideals war der Ausfluß eines feinsinnigen Verständnisses für das Wesen des Künstlers. Diese Erklärung bedeutete dem Kantischen Gedanken der »Normalidee« gegenüber eine Vertiefung und eine Berichtigung.

Musik und redende Kunst.

Es war nur halb berechtigt, wenn Rudolf Haym in seiner Herderbiographie meinte, eine wirkliche Kluft zwischen der Kritik der Urteilskraft und der Kalligone bestehe bloß hinsichtlich der Musik. Die Differenz zwischen der Musikästhetik Kants und Herders betrifft mehr die Wertschätzung dieser Kunst als die Sache selbst. Aber auch was die Wertschätzung angeht, stehen sich Kant und Herder nicht ganz so fern, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte. Denn wenn Kant die Musik zu tadeln geneigt ist, weil sie zu wenig von geistiger und zu viel von sinnlicher Lust habe, so erinnern wir uns füglich des mehrfach zitierten Göttergesprächs zwischen Malerei und Tonkunst, wo Herder gleichfalls betont, daß die größere Eindringlichkeit des Musikgefühls nur auf Kosten der Klarheit möglich sei und oft an den Charakter des sinnlichen Empfindungslebens grenze. Ein Zugeständnis, das durch die Erörterungen der Kalligone nicht hinfällig gemacht wird. Wenn trotzdem die Musik bei Herder in höchsten Ehren steht, so ist das in seiner von Kant abweichenden, und man darf sagen: richtigeren Auffassung vom sinnlich Angenehmen begründet.

Was nun das Sachliche der beiden einander gegenüberstehenden Musiktheorien angeht, so lassen sich bei Kant wie bei Herder drei Momente unterscheiden: die Wirkung des einzelnen Tones, die Wirkung der Tonharmonie und die Bedeutsamkeit der Töne.

Die Wirkung des einzelnen Tones bestand nach der Kalligone in einer die Tonempfindung begleitenden Gefühlserregung unseres Innern. Ganz dasselbe ist Kants Meinung. Und wenn bei Herder ein gewisses Schillern auftrat, so daß man sich fragen konnte, ob das erregte Gefühl der niederen oder der höheren Sinn-

lichkeit angehöre: so findet sich ein gleiches Schwanken in der Kritik der Urteilskraft. Nur daß bei Herder die Frage dadurch zugunsten der höheren Sinnlichkeit entschieden wurde, daß das Gefühl Mitgefühl war; während bei Kant charakteristischer Weise die Entscheidung davon abhängt, ob sich im einzelnen Ton eine Mannigfaltigkeit findet, die der theoretischen Erkenntnis Nahrung verschafft. Kant identifiziert dies letztere Problem mit der Frage, ob im einzelnen Ton die Schwingungen gezählt werden; und er beantwortet dieselbe schwankend bald im Sinne Herders, bald in dem entgegengesetzten Sinne Leibnizens: im ersteren Falle das Tongefühl als sinnlich, im zweiten es als ästhetisch betrachtend.

»Man kann nicht mit Gewissheit sagen, ob ... ein Ton (Klang) bloß angenehme Empfindung oder an sich schon ein schönes Spiel von Empfindungen sei und als ein solches ein Wohlgefallen an der Form in der ästhetischen Beurtheilung bei sich führe.« In Anbetracht der Schnelligkeit, mit der die Schallwellen einander folgen, sollte man annehmen, »nur die Wirkung dieser Zitterungen auf die elastischen Theile unseres Körpers werde empfunden, die Zeiteintheilung durch dieselbe aber nicht bemerkt und in Beurtheilung gezogen, mithin mit . . . Tönen nur Annehmlichkeit, nicht Schönheit ihrer Komposition verbunden.« — Andererseits führt aber die Übereinstimmung zwischen den mathematischen Verhältnissen der Tonwellen und der ästhetischen Beurteilung der Töne darauf, die Empfindungen »nicht als blossen Sinneneindruck, sondern als die Wirkung einer Beurtheilung der Form im Spiele vieler Empfindungen anzusehen«.[1])

Wäre die letztere Erklärung richtig, so würde dem einzelnen Tone derselbe ästhetische Wert zukommen wie der Zusammenstellung von Tönen in der Melodie. Wie vielleicht der einzelne Ton, so ist für Kant sicher die Melodie »ein schönes Spiel der Empfindungen«. Die Wirkung der Melodie beruht darauf, daß »die Proportion der verschiedenen Grade der Stimmung (Spannung) des Sinns, dem die Empfindung angehört«,[2]) mit Wohlgefallen wahrgenommen wird; wobei das Wort »Empfindung« von Kant dann weiterhin bisweilen zwar noch im Sinne von »Schallwahrnehmung«, häufiger aber im Sinne der jeden Ton begleitenden »Gefühlserregung« gebraucht wird. Schön ist dem-

[1]) Kr. d. U. S. 190f. (mit den Verbesserungen Erdmanns).
[2]) Ebd. S. 189.

nach eine Melodie, wenn die Töne, aus denen sie zusammengesetzt ist, in bestimmten Proportionen zueinander stehen. Stehen aber die empfundenen Töne in bestimmten Proportionen, so stehen in denselben Proportionen die jeden einzelnen Ton begleitenden Gefühlserregungen. Diese letzteren bilden also eine Melodie des Gemütslebens, gewirkt durch die Melodie der Schallwahrnehmungen.

Vergleichen wir diese Theorie mit den Aufstellungen der Kalligone, so ergibt sich zunächst das Gemeinsame, daß Kant wie Herder den ästhetischen Hauptwert der Melodie in der harmonischen Folge der durch die Töne hervorgerufenen Gefühlserregungen finden. Wenn Kant den allgemeineren Ausdruck der Proportion von Gemütsstimmungen anwendet: so ist das Herdersche Schema des Widerstandes und der Lösung, des Suchens und Findens im Gefühlsverlauf der Musik nur ein typisches Beispiel für das, was Kant mit seiner Formel zum Ausdruck bringen wollte.

Auf der anderen Seite freilich ist dann doch wieder die Kantische Betrachtungsweise sehr von der Herderschen unterschieden. Für Herder besteht der ästhetische Genuß der Melodie darin, daß der Lauschende in seinem Innern den harmonischen Gefühlsprozeß sich auswirken läßt, daß er die »Proportion« der Stimmungen in sich selbst erlebt. — Bei Kant liegt die Sache komplizierter: der Hörende spürt zwar auch in sich selbst den Wechsel der Gefühle; aber ästhetisch wird dieser Wechsel erst dadurch, daß er als psychologisches Erlebnis zum Objekt einer Beobachtung gemacht wird, und daß diese Beobachtung die Einbildungskraft in günstigem Spiele zum Verstande findet. Auch im musikalischen Urteil gibt es also für Kant einen intellektuellen Faktor. Diesem allein verdankt die Musik ihren Platz innerhalb der Ästhetik.

Zu alledem tritt dann bei Kant wie bei Herder als drittes Moment noch die Bedeutsamkeit der Töne in den musikalischen Genuß ein. Die Kritik der Urteilskraft berührt sich hier mit der Kalligone aufs nächste. Der Reiz der Musik beruht für sie darauf, »dass jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhange einen Ton hat, der dem Sinne desselben angemessen ist; dass dieser Ton mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt, der denn in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache

mit solchem Tone ausgedrückt wird; und dass, so wie die Modulation gleichsam eine allgemeine jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist, die Tonkunst diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdrucke, nämlich als Sprache der Affekte ausübt, und so nach dem Gesetze der Association die damit natürlicherweise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mittheilt«.[1])

Zwei Momente sind in dieser Ausführung, durch welche Kant zu dem bisher Gegebenen etwas Neues hinzufügt. Es ist einmal der Gedanke, daß der Gefühlsverlauf, den der Hörende durchmache, sich ebenso in dem Sänger vollziehe; zum anderen die Meinung, daß sich mit dem musikalischen Gefühl noch etwas Gedankenhaftes verbinde. Beide Momente finden sich auch in der Kalligone, und zwar so, daß dieselbe in bezug auf den ersteren als die reichhaltigere, in bezug auf den letzteren als die ärmere erscheint.

Wir wenden uns zunächst dem ersteren zu. Daß das Musikgefühl in der Brust des Hörenden zugleich Gefühl des Sängers sei, bildete für Herder den Faktor, der das Schöne der Musik zum Angenehmen der höheren Sinnlichkeit stempelte. Durch Sympathie war dieses Gefühl nicht nur erzeugt, sondern es war sich auch selbst bewußt, ein Mitgefühl zu sein. Es trug in sich den Charakter der Loslösung des Subjekts zum Objekt und die Neigung, das Ich aufgehen zu lassen im Unsagbaren, im Allgemeinen. Das war es, was die Musik der Kalligone ästhetisch wertvoll machte. — Wie dürftig nimmt sich daneben die Erörterung Kants aus! Das Moment der Mitteilung ist unfruchtbar geblieben. Es bleibt bei der einfachen Erklärung der Tatsache, daß Affekte durch Töne übertragbar seien. Das im Hörenden erweckte Lustgefühl weiß offenbar gar nichts von seinem Charakter als Sympathie; und jedenfalls dient dieser nicht dazu, den ästhetischen Genuß zu erhöhen: denn die Fortsetzung des oben angeführten Zitates belehrt uns, daß das ästhetische Wohlgefallen allein an der »mathematischen Form« der Gefühlsproportionen hängt.

Anders steht es mit dem zweiten Gedanken unseres Zitats. Hier erscheint Kant als der Reichere. Er führt eine neue und ansprechende Vermutung ein: mit dem bloßen musikalischen Gefühl verbindet sich gleichzeitig eine »ästhetische Idee.« Etwas

---

[1]) Kr. d. U. S. 195.

begrifflich nicht Ausdrückbares, doch aber Gedankenhaftes liegt in den Tönen. Ja wir erfahren, daß diese »ästhetische Idee« sich durch das Ganze der Melodie hindurchziehe, daß sie die Idee sei »eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle, einem gewissen Thema gemäss, welches den in dem Stücke herrschendem Affekt ausmacht.«[1]) — Mag die in unserem früheren Zitat angedeutete Ableitung dieser Gedankenfülle aus dem Gebrauch der Sprache immerhin einen Fehlgriff bedeuten, die Sache selbst ist zweifellos eine feinsinnige Darstellung dessen, was unser Bewußtsein in der Musik erlebt. Eine Darstellung, durch welche die Kritik der Urteilskraft der Kalligone gegenüber in Vorteil tritt.

Dennoch fehlt auch in der Kalligone eine analoge Erörterung nicht ganz. Zwar hat Herder nicht ausdrücklich und in der Theorie auf die Verbindung von Tönen und Gedanken hingewiesen; aber wie allemal die feinsten Nüancen der Herderschen Ästhetik nicht mit dürren Worten gesagt werden, sondern in den Beispielen stehen und in ihrer Paraphrase, so verhält es sich auch hier.

Wir erinnern uns der geistvollen Auslegung, mit der Herder die Wirkung des vielstimmigen Chorgesanges oder die einzelnen Stadien der erhabenen Musik begleitete. Phantasievorstellungen des Gesichts mußten dazu dienen, um uns die Bedeutung der Melodien zu erläutern. Stimmen »entzweiten sich«, »suchten sich«, »fanden sich«, durch »Labyrinthe« wurden wir geführt, »Pforten« öffneten sich und schlossen sich, um uns endlich in »lichte Regionen« zu leiten.[2]) — Auch die Kalligone kennt also zu den Tönen hinzukommende gedankenhafte Vorstellungen, und sie hat dabei vielleicht etwas vermieden, was in der Kritik der Urteilskraft leicht mißverstanden werden konnte. Denn die »unnennbare Gedankenfülle«, von der Kant die Musik begleitet sein läßt, ist schließlich doch nicht eine Fülle im eigentlichen positiven Sinne, sondern es ist mehr eine gewisse zarte Unbestimmtheit, ist nur eine Disposition für allerlei mögliche Gedankengänge zum melodiösen Thema. Von diesen möglichen sucht Herder eine einzige aus und gibt dadurch dem Leser in sicherm Takt das richtige Gefühl, daß für den, der erst einmal mit der Melodie eine deutliche Vorstellung verknüpft, diese letztere

---

[1]) Kr. d. U. S. 195. [2]) Vgl. S. 159 und 161 f.

Alleinherrscherin bleibt. Kant und Herder schildern zwei verschiedene Nüancen derselben Art, Musik zu genießen.

Wie in der Lehre von der Musik, so besteht auch in der Lehre von der Dichtkunst eine gewisse Verwandtschaft zwischen Herder und Kant. Kants Definition der Poesie als der Kunst, »ein freies Spiel der Einbildungskraft als ein Geschäft des Verstandes auszuführen«,[1]) ist zwar mit dem, was Herder sagte, nicht identisch, liegt aber auch nicht gar zu weit davon ab.

Wir geben die wichtigste Parallele in Kürze an: wenn Herder zwischen Inhalt und Form der Dichtung schied, den ersteren auf den Verstand, die letztere auf das Gefühl wirken ließ, so finden wir ein Analogon dazu in der Kantischen Definition. Die Einbildungskraft kündigt ein freies Spiel an. Wie im Spiel ruft die Folge der Laute eine Folge von Gefühlen hervor, wie im Spiel eine Folge von Vorstellungen. Der Dichter gibt uns alles »auf die leichteste, gefälligste Art«, führte auch die Kalligone aus. — Und mit der Kalligone stimmt Kant dann auch in dem zweiten Punkte überein. Denn was die Poesie zu geben hat, das ist schließlich doch etwas viel Wertvolleres als das bloße Empfindungs- und Vorstellungsspiel: dem Verstande wird in leichter Form schwere Nahrung verschafft. So war es auch die Meinung Herders.

Nun aber gehen die Wege der beiden Ästhetiker auseinander. Für Kant liegt in der Beobachtung dieses wohlgefälligen Zusammenwirkens von Einbildungskraft und Vernunft die ganze ästhetische Wirkung der Poesie. Für Herder, den Inhaltsästhetiker, ist damit noch keineswegs genüge getan. Vielmehr steckt für ihn der eigentliche ästhetische Wert der Poesie darin, daß wir glauben, mit der Seele des Dichters in den Gestalten der Dichtung selbst zu leben. Der prinzipielle Unterschied zwischen Kant und Herder, der sich im Schönen des Gesichtsinns wie in der Musik offenbarte, zeigt sich auch in der Poetik: für Kant ist das Schöne immer nur ein Objekt der Beobachtung durch das Erkenntnisvermögen. Für Herder verschmelzen Subjekt und Objekt in Eins. Was bei Kant das Subjekt kritisiert, das erlebt es bei Herder sympathetisch an sich selbst.

* * *

[1]) Kr. d. U. S. 186.

Noch bedarf es eines Wortes über die Kunst der Beredsamkeit. Man darf sagen, daß es der Kalligone hier gelungen ist, die Kritik der Urteilskraft zu berichtigen. Es war doch in der Tat zum mindesten eine sehr einseitige Erklärung, wenn Kant meinte: »Der Redner giebt . . . etwas, was er nicht verspricht, nämlich ein unterhaltendes Spiel der Einbildungskraft; aber er bricht auch dem etwas ab, was er verspricht und was doch sein angekündigtes Geschäft ist, nämlich den Verstand zweckmässig zu beschäftigen.«[1]) — Demgegenüber geben Herders Ausführungen zu verstehen, daß die Beredsamkeit, die allein Anspruch auf den Titel einer Kunst hat, das Widerspiel zu dem bildet, was Kant ausführt. Ihre Stärke besteht gerade darin, daß Einbildungskraft und Verstand im Einklang miteinander stehen, daß das sachliche Moment der Rede durch die angemessene Form, daß das intellektuelle Moment durch die ihm zugehörige Gemütserregung befördert wird. Die von Kant getadelte Schönrederei aber, bei der Inhalt und Form in Widerspruch miteinander stehen, ist nicht nur unmoralisch, sondern eben wegen dieses Widerspruchs auch unästhetisch. Sie muß daher als Unkunst aus der Ästhetik verstoßen werden.

Kant hätte besser getan, die wahre und nicht die falsche Redekunst einer Untersuchung zu unterziehen. Er hätte dazu um so eher Anlaß gehabt, als er selbst von dem Mißverhältnis zwischen Rhetorik als Kunst und bloßer Schönrederei durchaus überzeugt war: »Beredtheit und Wohlredenheit (zusammen Rhetorik) gehören zur schönen Kunst; aber Rednerkunst (ars oratoria) ist . . . gar keiner Achtung würdig.«[2])

---

[1]) Kr. d. U. S. 186. [2]) Ebd. S. 194, Anm.

Rückblick.

Wir haben nunmehr rückblickend eine Summe zu ziehen aus unseren Erörterungen über das Verhältnis der ästhetischen Problemerfassung, wie sie den Ausführungen der Kritik der Urteilskraft einerseits und den Ausführungen der Kalligone andrerseits zugrunde liegt. Kant und Herder erscheinen als typische Vertreter zweier verschiedener, ja einander entgegengesetzter Auffassungsweisen des ästhetischen Erlebnisses. Nur durch Nachgiebigkeit oder Inkonsequenz der einen Partei konnte hier und dort eine Annäherung zwischen den beiden Gegnern konstatiert werden.

Unter diesen Umständen drängt sich natürlich die Frage auf: wie ein solcher Widerstreit zustande kommen konnte, wenn doch die Grundlage jeder ästhetischen Theorie, das Innewerden des Schönen im Bewußtsein, als verhältnismäßig gleichartig bei beiden Parteien vorausgesetzt werden kann. Das Zustandekommen der ästhetischen Theorie bei Herder und Kant zu untersuchen und wenn möglich die Motive der beiderseitigen Gedankenbildung aufzudecken: das ist die Aufgabe, die den abschießenden Erörterungen unseres Vergleiches vorschwebt.

Wir bedienen uns dabei einer bestimmten Einschränkung. Nur die letzten Grundlagen der beiden ästhetischen Theorien sind es, die einer Untersuchung in dem oben bezeichneten Sinne bedürfen. Alle Detailbeziehungen ergeben sich aus den Grundlagen als einfache Konsequenzen. Dies letztere ist wenigstens bei Herder durchaus der Fall: eine einheitliche Grundauffassung des ästhetischen Erlebens zieht sich durch alle seine Erörterungen hindurch. Sie wird der Gegenstand unserer Betrachtung sein. —

Etwas schwieriger gestaltet sich der Einschränkungsversuch in der Kritik der Urteilskraft. Bei Kant kann man von drei

verschiedenen ästhetischen Prinzipien reden. Eine andere ist die Bestimmung des Geschmacks, mit der die kritische Ästhetik einsetzt. Eine andere die Geschmacksdefinition, die aus der Einführung der ästhetischen Idee resultiert. Als drittes Prinzip endlich kommen alle diejenigen Erörterungen in Betracht, die den Begriff der Vollkommenheit als Grundlage des Schönen zulassen.— Sind alle diese drei Prinzipien gleichberechtigt, oder kann man eins derselben als Hauptprinzip bezeichnen? Herders Kalligone richtet sich lediglich gegen das erste Prinzip: gegen die Geschmacksbestimmung, mit der die Kritik der Urteilskraft einsetzt. Sie wird damit im wesentlichen das Richtige getroffen haben. Wir durften schon gelegentlich darauf hinweisen, daß die Einführung der ästhetischen Idee sekundärer Art ist und geeignet, Verwirrung in die geschlossene Kantische Abstraktion hineinzubringen. Was aber das Prinzip der Vollkommenheit angeht, so würde Kant selbst es sich höchlichst verbeten haben, diesen »verunreinigenden« Faktor als ein vollberechtigtes Geschmacksprinzip zu proklamieren. Für unsre Untersuchung kommt daher lediglich die erste Erklärung des ästhetischen Urteils als eines zweckmäßigen Spiels zwischen Einbildungskraft und Verstand in Betracht.

Das Material, aus dem sich die Herdersche wie die Kantische Ästhetik herausspinnt, und der Kernpunkt einer jeden Ästhetik überhaupt ist die ästhetische Lust, die als das einzige Gemeinsame aller Schönheitsurteile übrig bleibt, sobald man von den jeweils verschiedenen konkreten Bedingungen, unter denen Schönheit gegeben wird, absieht. Für Kant wie für Herder handelt es sich nun darum, die Eigentümlichkeiten dieser Lust zu charakterisieren.

Hier bereits, am Ausgangspunkte der Ästhetik, darf man die Stelle suchen, an der sich die Wege Kants und Herders scheiden. Beide sehen die ästhetische Lust von vornherein in ganz verschiedenem Lichte. Beide erkennen an ihr dieselben tatsächlich vorhandenen Merkmale. Aber jeder von ihnen faßt diese Merkmale anders auf und bringt sie in anderer Weise innerhalb seines Systems zur Geltung. Die hervorragendste Eigenschaft der ästhetischen Lust ist für Kant ihr Anspruch auf Allgemeingültigkeit und damit zusammenhängend ihre Notwendigkeit. Dazu kommt als zweites Moment ihr Freisein von jedem Interesse; Und endlich als drittes Moment ihre Unabhängig-

keit von allem Begriff. — Demgegenüber Herder: nicht in der Allgemeingültigkeit oder der Notwendigkeit besteht das Eigentümliche des ästhetischen Genusses, sondern in der Hinwendung zum Objekt. Nicht ohne Interesse ist es, sondern sympathisierend. Keine Unabhängigkeit vom Begriff, sondern Begrifflichkeit als einer der wesentlichsten ästhetischen Faktoren.

Wir wenden uns zunächst der ersten dieser drei Thesen zu. Man könnte gegen sie einwenden, daß die von Kant behauptete Allgemeingültigkeit und die von Herder behauptete Hinwendung zum Objekt durchaus verschiedene Dinge seien; daß es also nicht angehe, sie einander gegenüber zu stellen Das erstere ist richtig; das letztere nicht. Verschiedenes ist in der Tat von Kant und Herder behauptet; aber wir werden sehen, daß dieses Verschiedene aus derselben Quelle fließt.

Wir haben schon zu Beginn unserer Darstellung der Kalligone darauf hinweisen können, daß es kein glücklicher Gedanke Kants war, das Wesen des ästhetischen Phänomens durch Merkmale zu erläutern, die sich nur auf die Form des ästhetischen Urteils beziehen. Wir hatten darauf hingewiesen, daß ein solches Urteil dem eigentlichen Innewerden der Schönheit im Bewußtsein gegenüber nur von sekundärer Bedeutung sei; und daß also nur dies letztere und nicht das erstere zum Zentralbegriff einer Ästhetik dienen könne. Man könnte im Verlauf des ästhetischen Erlebnisses drei verschiedene Stadien unterscheiden. Das erste Stadium würde in dem Gewahrwerden eines Lustgefühls beim Anblick des Gegenstandes bestehen. Das zweite Stadium würde die Einordnung dieser Lust unter die ästhetischen Gefühle und die Belegung des Objekts mit dem Prädikate der Schönheit umfassen. Das dritte Stadium endlich würde die wörtliche Mitteilung des im zweiten Stadium vollzogenen Aktes enthalten: es würde das ästhetische Urteil selbst sein.

Stützt sich Kants Bestimmung der Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit auf das letzte, dritte Stadium, so gründet sich Herders Bestimmung der Hinwendung zum Objekt auf das erste. Zweifellos hat dieser damit das Richtigere getroffen. Mit dem ersten der drei Stadien ist das eigentlich Ästhetische des Erlebnisses tatsächlich schon vollendet. — Was ist es denn, was im

zweiten und dritten Stadium zu dem ersten noch hinzukommt? Es ist nichts weiter als die Einordnung eines ursprünglichen, selbständigen Erlebnisses in eine bestimmte Gattung von Erlebnissen überhaupt; die Einordnung des einzelnen Gefühls in die Kategorie der Schönheitsgefühle. Zum andern ist es die Darstellung dieser Einordnung in einem wörtlichen Urteil, dessen Form denn allenfalls auch eine gewisse Rücksicht andeuten mag auf die Zustimmung derer, die das Urteil in Empfang nehmen. Alles in allem aber sind es doch nichts weniger als ästhetisch bedeutsame Handlungen, die in diesem zweiten und dritten Stadium vollzogen werden. Es sind vielmehr lediglich logische Zurüstungen, die einer vereinfachten Mitteilungsweise des eigentlich ästhetischen Bewußtseinsinhaltes dienen.

Dieser eigentlich ästhetische Bewußtseinsinhalt ist also lediglich in dem ersten Stadium enthalten; und das erste Stadium weiß nichts von einer Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit wie das dritte, wohl aber weiß es, wenn wir Herder Glauben schenken wollen, etwas von einer Hinwendung des Subjektes zum Objekt. Eine solche Hinwendung findet nicht nur zweifellos statt; sondern sie bildet auch zweifellos einen der wichtigsten Vorgänge im ästhetischen Erlebnis. Ja durch eine solche Hinwendung wird das Erlebnis überhaupt erst zum ästhetischen. Es bedarf eines vom schauenden Bewußtsein unabhängigen Gegenstandes, wenn das Prädikat der Schönheit in Frage kommen soll. Das zu leugnen ist auch Kant trotz seiner Absonderung des ästhetischen Apriori vom gegenständlichen Aposteriori weit entfernt.

Wir hatten gesagt, daß Herders Behauptung der Hinwendung zum Objekt und Kants Behauptung der Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit aus derselben Quelle fließen. Ist dem tatsächlich so? Bevor wir dieser Frage näher treten, haben wir eine Einschränkung zu vollziehen. Die Bestimmung der Allgemeingültigkeit hat offenbar nur da einen Sinn, wo eine Allgemeinheit von Subjekten, unter denen das Urteil Geltung haben kann, hinzugedacht wird, d. h. im dritten der oben bezeichneten Stadien. Es ist also nicht wohl denkbar, daß Allgemeingültigkeit bereits eine Eigenschaft der eigentlich ästhetischen Lust ist, die das erste Stadium enthält. — Trotzdem muß sie mit dieser ursprünglichen Lust irgendwie zusammenhängen; denn das, was mit der letzteren im zweiten und dritten Stadium geschieht,

ist ja nur eine formelle Bearbeitung der ästhetischen Gegebenheit, kein Hinzukommen neuer sachlicher Momente. Was Kant für das dritte Stadium als Allgemeingültigkeit bezeichnet, das ist die Notwendigkeit für das erste Stadium! Man darf sagen, daß diese beiden Bestimmungen in einem ursächlichen Verhältnisse zueinander stehen: weil die Lust am schönen Gegenstande als »nothwendig« gefühlt wird, darum tritt das ästhetische Urteil mit dem Anspruch auf allgemeine Geltung auf. Ja man könnte weitergehen und darauf hinweisen, daß der Ausdruck »Allgemeingültigkeit« in dem apriorischen Sinne, in dem Kant ihn faßt, gar keine »Allgemeingültigkeit«, sondern eben nur jene Notwendigkeit sei.

Die letztere ist es, die nach Kant dem ästhetischen Gefühle anhaften soll. »Wessen Gegenstandes Form ... als der Grund einer Lust an der Vorstellung eines solchen Objekts beurtheilt wird, mit dessen Vorstellung wird diese Lust auch als nothwendig verbunden geurtheilt.«[1]) Hat Kant in dieser Formulierung eine wirkliche ästhetische Tatsache bezeichnet? Und wenn dem so ist, hat er sie mit dem Ausdruck »Notwendigkeit« der ästhetischen Lust richtig gedeutet?

Eine Reihe von hervorragenden Forschern ist geneigt, Kant mit oder ohne Einschränkung Recht zu geben. Wir vermögen uns ihnen nicht anzuschließen. — Zwar ist es richtig, daß der ästhetischen Aussage ein gewisser Anspruch anhaftet, der dem Anspruch theoretischer, notwendiger Urteile gleicht. Sagen, daß ein Gemälde schön sei, heißt mehr, als sagen, daß ein Gemälde mich entzückt. Das Letztere ist nur die Mitteilung eines in mir sich vollziehenden Vorgangs, das Erstere erscheint als eine Aussage von der gleichen Beschaffenheit wie etwa die Aussage, daß das Gemälde viereckig sei. Schönheit macht also offenbar dieselben Ansprüche auf Notwendigkeit wie dieses letztere Urteil; und unsere Frage, ob Kant mit der Hervorhebung der Notwendigkeit eine wirkliche ästhetische Tatsache bezeichnet habe, wäre zu bejahen.

Sie ist es allerdings. Nicht zu bejahen dagegen ist die andere von uns gestellte Frage. Richtig gedeutet ist die ästhetische Tatsache von Kant nicht. Denn was soll damit gesagt sein, daß die Lust mit der Vorstellung des Gegenstandes »als nothwendig«

---

[1]) Kr. d. U. S. 28f.

verbunden werde? Was wäre das für eine Notwendigkeit, die hier Platz griffe? Eine Notwendigkeit, wie sie aus dem Satz des Widerspruches erhellt, offenbar nicht. Denn wie leicht ist es denkbar, daß jemand keine Freude an dem Gegenstande empfinden werde? — Oder ist es etwa eine Notwendigkeit, die ich beim Anblick des Objektes unmittelbar an mir selbst erlebe: eine seelische Urtatsache, die nicht weiter analysierbar ist? Die Wahrheit zu sagen, eine solche Notwendigkeit wäre nichts anderes als eine psychologische. Sie besagt: jedesmal, wenn ich den Gegenstand ansehe, stellt sich bei mir unbezwingbare Lust ein. Das mag wohl sein, aber es ist gar nichts eigentümliches — die meisten Lustzustände stellen sich mit einer solchen »Notwendigkeit« ein. — Vor allen Dingen aber: diese Notwendigkeit betrifft nur die *Entstehungsweise* der ästhetischen Lust und läßt den *Inhalt* derselben unberührt. Nein, *die* Notwendigkeit, die wir dem Schönheitsurteil zuerkannten, muß eine andere Bedeutung haben. Sie kann sich unmöglich auf die *Lust* beziehen, die sich beim Anblick des Objekts einstellt.

Was kann dies andere sein? Es bleibt nur eines übrig: das Schönheitsurteil muß mit seinem Notwendigkeitsanspruch gar nicht das ästhetische Lustgefühl, es muß die *sachliche Beschaffenheit des Gegenstandes* meinen: die Ursache meiner Lust, nicht die Lust als Wirkung. Nur das zweite der von uns benutzten Beispiele, die Aussage, daß das Gemälde mich entzückt, spricht vom ästhetischen Genusse. Das andere aber, das allein notwendige, die Aussage, daß das Gemälde schön sei, spricht von einer Beschaffenheit des Gegenstandes, wie sie ebenso bestehen würde, wenn niemand an ihr Lust empfände.

Unter diesen Umständen wird man freilich fragen: was das denn für eine Beschaffenheit wäre, und weshalb man sie mit dem so mißverständlichen Namen der Schönheit bezeichne. Was *Herder* darauf antwortet, wissen wir: Schönheit ist Vollkommenheit; und die Vollkommenheit nennen wir Schönheit, wenn wir zum Ausdruck bringen wollen, daß sie uns harmonisch sei. — Anders würde die Antwort für Kant lauten. Man könnte sie etwa so formulieren: was an der Vorstellung meiner Einbildungskraft für eine Art von Formengruppierung vorliegt, das in theoretischen Regeln anzugeben bin ich außerstande und werde es bei der Armseligkeit meiner Erkenntnisvermögen immer sein, für mich waltet hier ein Geheimnis. Aber daran, daß ich Lust empfinde,

sobald ich den Gegenstand anschaue, merke ich, daß in den Formverhältnissen des von mir angeschauten Bildes irgend ein Prinzip statthat; und ich nenne diese dem Gegenstand als solchem anhaftende, von meinem Lustgefühl zwar erkannte, an sich aber von mir unabhängige Beschaffenheit »schön«. Ein anderer, höherer Verstand mag einen deutlicheren Namen wissen.

So hätte Kant sprechen müssen, wenn er mit Herder die im Objekt liegende Beschaffenheit hätte würdigen wollen. Von hier aus hätte dann auch sein Prinzip der Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit einen festeren Boden gewonnen. Ist die Wahrnehmung der ästhetischen Lust ein Kriterium für die Beschaffenheit des Gegenstandes, so kann das Urteil »schön«, welches diese Beschaffenheit ausdrückt, nach dem Satz des Widerspruches nicht zugleich wahr und falsch sein. M. a. W. wenn ich mit meiner Behauptung keinen Anklang finde, so gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder habe ich mich getäuscht oder die anderen. Das erstere ist nicht wahrscheinlich: mein ästhetisches Lustgefühl wird nicht grundlos gewesen sein. Weit eher läßt sich das letztere annehmen: das Erkenntnisvermögen der anderen war nicht imstande, die Verhältnisse, die in meiner Vorstellung obwalten, nach ihrer ästhetischen Anordnung zu würdigen. Mein Anspruch auf ihre Beistimmung war sachlich begründet, und die ästhetische Unfähigkeit der Genossen kann die Notwendigkeit meines Urteils nicht umstoßen.

Die zweite Eigenschaft, mit der Kant und Herder die ästhetische Lust ausrüsteten, bezog sich auf das Verhältnis derselben zu unserem Ich. Kant redete von einer Lust ohne Interesse, Herder von einer sympathisierenden Lust. Sie wollten beide dasselbe zum Ausdruck bringen: es sollte kund werden, daß die Freude am Schönen ein edles Vergnügen sei, frei von allen niederen egoistischen Trieben. Zugleich aber sollte die spezifische positive Eigenart der ästhetischen Lust hervortreten. Kant wollte das wiedergeben, was Mendelssohn mit »Billigung« bezeichnet hatte. Herder stellte die Lust als Mitgefühl dar. Der Unterschied ist bei beiden bezeichnend und hängt mit dem Problem der Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit einerseits, der Hinwendung zum Objekt andererseits auf das innigste zusammen.

Kants Verhältnis zu dem angeschauten Objekte der Ein-

bildungskraft ist kein intimes. Die Aufmerksamkeit weilt nur zum kleineren Teile beim Gegenstande; und sie sucht jedenfalls nicht in die Tiefen desselben hinabzusteigen — das letztere würde der Reinigkeit des ästhetischen Urteils sogar Abbruch tun. Nein, die Aufmerksamkeit beschäftigt sich mit ganz anderen Dingen. Sie richtet sich auf den Intellekt des Schauenden. Sie beobachtet dort mit Spannung, welche Veränderungen durch die vom Gegenstande veranlaßte Modifikation der Einbildungskraft eintreten; wie diese Modifikation sich günstig erweist für das Einheitsstreben unsers Erkenntnisvermögens; wie vielleicht sogar sich geheimnisvolle Ausblicke eröffnen auf eine neue Art von Naturzweckmäßigkeit: Ausblicke, die freilich, ohne recht bewußt zu werden, wirksam sind. Diese Vorgänge in der Reflexion ziehen die Aufmerksamkeit des Bewußtseins auf sich. Sie bilden das eigentliche Material der ästhetischen Lust. — Kants Kritik der Urteilskraft konzentriert ihr Interesse auf das ästhetische Apriori, auf die im menschlichen Geiste liegenden intellektuellen Bedingungen für die Freude am Schönen. Sie konzentriert es auch auf die Transzendentalmetaphysik als auf das Gefolge dieser intellektuellen Apriorität. Sie konzentriert es aber nicht auf den ästhetischen Gegenstand als solchen.

Die ästhetische Lust gilt bei Kant den Vorgängen in unserem Intellekt. Unser Erkenntnisvermögen geht darauf aus, eine so gestaltete Vorstellung unserer Einbildungskraft zu suchen, daß ihre Formverhältnisse mit den Forderungen unseres Verstandesvermögens in Einklang stehen. Der Gegenstand, der diesen Einklang veranlaßt, heißt schön, weil sein Anblick von der Lust über eine Harmonie in unserem Geiste begleitet wird. — Wir fragen, ob Kant mit dieser Erklärungsweise der Eigenart der ästhetischen Lust gerecht zu werden vermag. Die Antwort kann nur verneinend ausfallen; und zwar richtet sich diese Verneinung gegen den Begriff des »Begleitens«. Es genügt nicht, das Verhältnis zwischen dem ästhetischen Gegenstande und der ästhetischen Lust als eine bloße Begleitung zu charakterisieren. Es genügt auch nicht, den ersteren zum Erzeuger oder zum Anlaß der letzteren zu machen. Das wesentliche Verhältnis zwischen beiden liegt vielmehr darin, daß der Gegenstand den Inhalt, und zwar den alleinigen Inhalt der Lust bildet; daß das Bewußtsein sich über den Gegenstand freut, und zwar nur über den Gegenstand. — Kants Gedanke einer Apriorität des ästhetischen Urteils als

autonomer und vom schönen Gegenstande im Grunde unabhängiger Geisteshandlung war verfehlt. — Sie war zum Mindesten übertrieben.

Das Schöne ist bei Kant nicht das Objekt der Lust. Zwar ein wenig Lob und Freude fällt auch auf die angeschauten Formverhältnisse ab. Aber das Lob gilt nicht einer »Güte« und einer Zweckmäßigkeit, die dem Objekte selbst anhaftet; und die Freude hängt nicht an den Formverhältnissen, so wie sie für sich, ohne Rücksicht auf andere Beziehungen bestehen. Vielmehr hat die Zweckmäßigkeit des ästhetischen Gegenstandes ihren Zielpunkt außerhalb, und so auch die ästhetische Freude hat ihren Inhalt in etwas anderem als in dem schönen Objekt. Es ist für die Grundlage der Kritik der Urteilskraft charakteristisch, daß sich die ästhetische Zweckmäßigkeit letzten Endes auf eine »Erkenntniss überhaupt« bezieht. Man darf sagen, daß diese »Erkenntniss überhaupt« den eigentlichen Gegenstand der ästhetischen Freude bildet. Nur ihretwillen erweckt die Harmonie zwischen Einbildungskraft und Verstandesvermögen apriorische Lust. Aus ihr quillt die metaphysische Idee einer im Ganzen der Natur wirksamen ästhetischen Gesetzmäßigkeit. — Diese Erkenntnis überhaupt näher zu bestimmen freilich ist schwer. Wir haben versucht, sie mit dem allgemeinen Einheitsstreben des Verstandes in Zusammenhang zu bringen. Kant begnügt sich damit, ihr Vorhandensein geltend zu machen; und für unsern gegenwärtigen Zweck ist es hinreichend, wenn wir wissen, daß es eine Erkenntnis von anderer Art ist als die Erkenntnis des schönen Gegenstandes.

Zwei Inhalte stehen sich also in dem ästhetischen Bewußtsein gegenüber, wenn das Gefühl der Lust eintritt: der erste Inhalt sind die angeschauten Formen der Einbildungskraft, der zweite Inhalt ist die Erkenntnis überhaupt. Nur durch ihr Verhältnis zur letzteren verdienen jene angeschauten Formen eine Billigung und heißen schön. Nur weil die Erkenntnis überhaupt durch den schönen Gegenstand Nahrung erhält, tritt die Lust hinzu: die Anregung, die die Erkenntnis überhaupt durch den Gegenstand erfährt, ist der eigentliche Inhalt der ästhetischen Lust.

Kant hat diese ästhetische Lust als eine Lust »ohne Interesse« bezeichnet; und er wollte dabei mit dem Worte »Interesse« das Streben nach dem Besitz des Gegenstandes

verstanden wissen. In diesem Sinne ist der Ausdruck »ohne Interesse« für die ästhetische Lust schief angewandt. Denn wenn alles dasjenige Angenehme »interessiert« heißen soll, was ein Streben nach Besitz in sich schließt: so fragt man sich, worauf denn dies Streben nach dem Besitz des Gegenstandes begründet sei. Und da lautet die Antwort, daß die Ursache für ein solches Streben immer nur in dem Wunsche des Subjekts nach einem Beharren in der Lust liegen kann. Dieser Wunsch nach einem Beharren in der Lust würde also als die ursprüngliche Beurteilungsnorm für eine Scheidung zwischen interessierter und uninteressierter Lust zu gelten haben. Und die von Kant vorgeschlagene Norm eines Strebens nach Besitz wäre als erst abgeleitet aus unserer ursprünglichen Norm zu verwerfen. Dann aber leuchtet ein, daß die ästhetische Lust ebensowenig interesselos ist wie die sinnliche Lust. Ja man darf sagen, daß eine Lust ohne Interesse, also eine Lust, in der wir nicht zu beharren strebten, undenkbar ist.

Was aber den Umstand angeht, daß sich im ästhetischen Genuß tatsächlich kein Streben nach Besitz geltend zu machen, und Kant also in dieser Beziehung wenigstens Recht zu haben scheint, so liegt der Grund dafür auf der Hand. Einerseits bringt es die Beschaffenheit des Gesichts- und Gehörssinnes mit sich, daß wir durch sie genießen können, ohne in engsten Konnex mit dem Gegenstande als solchem zu treten, ohne ihn also zu besitzen. Zum andern aber, wo uns das Genuß bereitende Objekt entzogen wird, falls wir es nicht erwerben: da verliert Kants Prinzip der Uneigennützigkeit seine Geltung, und der Wunsch nach Besitz stellt sich auch bei der ästhetischen Lust ein. Herder hatte also so unrecht nicht, wenn er gegen Kants Bestimmung, daß die Freude am Schönen »ohne Interesse« sein solle, auf das heftigste polemisierte.

Trotzdem war der Kantische Gedanke der ästhetischen Interesselosigkeit nicht ohne weiteres zu verwerfen. Ein richtiges Motiv lag ihm zugrunde. Eine gewisse Uneigennützigkeit, ein Fehlen dessen, was wir Egoismus im niederen Sinne nennen, ist dem Genuß des Schönen wirklich eigen; und ist ihm auch eigen, wenn wir uns an die Konstruktionen in der Kritik der Urteilskraft halten. Das hatte Kant gemeint, und es war nur eine Entgleisung in der Interpretation, wenn er diese Uneigennützigkeit als ein Fehlen des Strebens nach Besitz darstellen zu dürfen glaubte.

Die ästhetische Freude am Schönen hatte in der Kritik der Urteilskraft letzten Endes eine Erkenntnis überhaupt zum Zielpunkt. Wollten wir fragen, weshalb denn eigentlich die Förderung einer solchen Erkenntnis überhaupt für uns mit Lust verbunden sei, so würde Kant antworten: weil diese Erkenntnis unserm selbsteigenen Verstandesvermögen angehört und in ihm wirksam ist; weil sie zu unserm Ich gehört. Nun aber nicht so, als ob dadurch der Egoismus in der Ästhetik proklamiert würde. Das Ich, um das es sich hier handelt, ist nicht das gemeine, das phänomenale Ich; es ist vielmehr das Ich; das sich im loischen Denken bewegt; ist das überindividuelle Ich »an sich selbst.« Dieses feiert die Lust des ästhetischen Genusses. Eben darum kann man den letzteren uninteressiert nennen: unser phänomenales Selbst hat an ihm keinen Teil. — So hätte Kant argumentieren können, um den uneigennützigen Charakter der ästhetischen Lust ins Licht zu setzen. Die Erörterungen, die die Kritik der Urteilskraft über das Schöne als Symbol der Sittlichkeit bringt, würden zu diesen Erwägungen leicht hinüberführen. —

In anderer Weise hat Herder das Problem der Uneigennützigkeit in der Freude am Schönen gelöst; und wieder werden wir ihm Recht geben dürfen. Der negativen Bestimmung Kants, daß das ästhetische Gefühl ohne Interesse sei, setzt er die positive entgegen, daß es in Sympathie bestehe. »Vermöge des Wesens, das mich aus mir selbst setzt, indem es sich mir aneignet, vergesse ich meiner.«

Herder bedarf keiner metaphysischen Ichlehre, um die Reinheit und Uneigennützigkeit des ästhetischen Interesses erkenntlich zu machen. Trotzdem ist er von der Argumentation, die wir soeben an Kants Stelle führen zu dürfen glaubten, nicht gar so weit entfernt. Ebenso wie bei Kant findet bei Herder eine Scheidung im Bewußtsein statt: unterschieden wir dort das phänomenale Ich vom Ich an sich, so unterscheidet Herder die niedere Sinnlichkeit von der höheren; und wenn Kants Ästhetik dem metaphysischen Ich gilt, so gilt Herders Ästhetik der höheren Sinnlichkeit.

Dann aber trennen sich die Wege beider. Während Kants Lustgefühl an einem innerhalb des eigenen Geistes stattfindenden Prozeß seine Befriedigung findet, verknüpft sich der ästhetische Genuß der Kalligone lediglich mit dem schönen Objekt als solchem. Dieses bildet nicht, wie bei Kant, den Anlaß, sondern es ist der Inhalt der Lust. Und es bildet den Inhalt der Lust nicht durch

seine Beziehung auf mein eigenes Ich und die Vorgänge in meinem Intellekt; sondern durch seine Beschaffenheit, wie sie auch ohne alle Rücksicht auf wahrnehmende Subjekte für sich selbst besteht.

Mit alledem hat Herder in viel weitgehenderer Weise als Kant den Eigentümlichkeiten der Verknüpfung der ästhetischen Lust mit dem Gegenstande Rechnung getragen. Aber freilich hatte er sich dadurch auch den Weg zur Erklärung für das Zustandekommen der Freude am Schönen beträchtlich erschwert. Ein Lustgefühl galt es zu finden, welches unser ganzes Ich in Anspruch nahm, ohne doch das Ich selbst zu seinem Inhalt zu haben. Da gab es nur Einen Weg: das ästhetische Bewußtsein mußte aus dem Ich heraustreten und ein neues Ich bilden; ein Ich, das sich mit dem schönen Objekt verschmolzen glaubte. Nur so war es möglich, daß die beiden scheinbar sich widerstreitenden Forderungen: Lustgefühl im wahrnehmenden Subjekt! und doch Schönheit ohne wahrnehmbare Rücksicht auf das Subjekt! miteinander vereint werden konnten.

Hat Herder mit diesen letzteren Aufstellungen das tatsächliche Verhalten des ästhetischen Bewußtseins richtig charakterisiert? Ist es wirklich so, daß wir beim Anblick der schönen Gestalt, beim Hören der schönen Musik uns selbst verlieren und im Marmor oder in den Tönen zu leben glauben? — Etwas Wahres liegt zweifellos darin: das gesehene oder gehörte Objekt lenkt das Bewußtsein auf sich und zieht es vom eigenen Ich ab. Daß das letztere dabei völlig aufgehoben würde, war auch Herders Meinung nicht. Ebensowenig, daß es unsere fest bestimmte Persönlichkeit sei, die in den Gegenstand eingehe. Vielmehr geht die Meinung dahin, daß es uns bei der Beseelung der ästhetischen Welt gar nicht zum Bewußtsein kommt, daß w i r es sind, die die Beseelung vollziehen; und daß also die ästhetische Freude so von uns erlebt wird, als freuten wir uns außerhalb unserer selbst, während unser eigentliches Ich zwar mehr oder minder zurücktritt, sonst aber unberührt bleibt.

Mit diesen Sätzen wird Herder für Schönheiten höherer Art im Recht bleiben. Es ist in der Tat so, daß wir in der erblickten Statue ein fremdes Leben zu schauen glauben, und daß dennoch dieses Leben kein anderes als das u n s e r e s Bewußtseins ist. Ebenso machen wir in der Musik Gefühlsgänge durch, die wir nicht für zugehörig zu unserer eigentlichen Persönlichkeit halten, obwohl wir es selbst sind, die sie erleben.

Etwas schwieriger verhält es sich mit Schönheiten untergeordneter Art. Es scheint absurd, zu behaupten, daß wir uns etwa in die verschnörkelten Formen eines gußeisernen Gartenzaunes oder gar in die goldgepreßten Arabesken eines Bücherrückens hineinversetzen. Die Frage soll hier nicht entschieden werden. Doch sei darauf hingewiesen, daß unsere Vorstellung von Inhalt und Wesen eines jeden Gegenstandes nach der Meinung der Erkenntnistheoretiker seit Hume auf einer solchen Beseelung auch der niedrigsten Dinge beruht. Zum anderen aber darf nicht vergessen werden, daß die Seele, die Herder unbedeutenden Gegenständen beilegt, nur von geringem psychischem Wert, ein halbbewußtes Kraftgefühl ist. Was endlich unsere flächenhaften Arabesken auf dem Bücherrücken betrifft, so würde Herder einerseits für ihre körperliche Auffassung eintreten; andrerseits die Verschmelzung ihres ästhetischen Eindruckes mit dem ästhetischen Eindruck der Buchform behaupten.

Alle diese Fragen stehen in engstem Zusammenhang mit der letzten der drei Bestimmungen, durch die Kant und im Gegensatz zu ihm Herder die Beschaffenheit der ästhetischen Lust zu interpretieren suchte. Jener bezeichnete sie als eine begrifflose Zweckmäßigkeit ohne Zweck, dieser als eine auf einem Begriff begründete und mit dem Zweck ihres Gegenstandes wohl vertraute Lust am Vollkommenen. Ein größerer Gegensatz ist nicht denkbar. Es ist der Gegensatz zwischen der Ästhetik der Einbildungskraft und der Bedeutsamkeitsästhetik. Wir haben ihr beiderseitiges Verhältnis schon erörtert. Es handelt sich also nur noch um die Frage, ob und wie die Theorie der unbegrifflichen und die Theorie der begrifflichen Schönheit in dem wirklichen ästhetischen Erlebnis begründet sind.

Man könnte sagen, daß Kant und Herder bei dem Überblick über das gesamte Material aller möglichen ästhetischen Erlebnisse von entgegengesetzten Polen anheben. Kant beginnt von der untergeordnetsten Schönheit und steigt von da aus zu Gebilden höherer Art hinauf. Herder setzt umgekehrt bei der höchsten, der menschlichen Schönheit ein, um die dort gewonnenen Resultate auch auf die anderen Objekte anzuwenden.

Welcher Weg ist richtiger? Man sollte meinen, der Weg Kants: vom Geringeren zum Höheren, vom Einfachen zum Komplizierten emporzusteigen: das ist die altbewährte Methode,

durch die schon so oft Klarheit in die Probleme der Wissenschaft gebracht worden ist. Trotzdem hat der Erfolg Kant nicht Recht gegeben. Man darf sagen, daß die Kritik der Urteilskraft ein Fiasko der von Kant angewendeten ästhetischen Methode bedeutet. Die untergeordnete Schönheit der Einbildungskraft erwies sich einerseits als zu einfach: die ästhetische Aussage sagte nach Kant eigentlich nichts aus. Sie ließ sich nur charakterisieren als »allgemeingültig« und »ohne Interesse«. Andrerseits war sie doch für eine solche Gehaltlosigkeit nicht einfach genug: beim süßen Geschmack geben wir uns damit zufrieden, wenn wir wissen, daß mit ihm Lust verbunden, und wie diese Lust beschaffen sei. Beim ästhetischen Genuß stellen wir höhere Anforderungen. Bei ihm handelt es sich um geistige Lust. Bei ihm wünschen wir eben deshalb zu wissen, welches denn die ursächliche Beziehung sei zwischen dem Geschauten und dem Schauenden. Ja die Frage nach dieser ursächlichen Beziehung ist das eigentliche Thema der Ästhetik; und auf diese Frage antwortet die begrifflose Schönheit der Einbildungskraft — nichts.

Kant hatte mit dieser Behauptung die Sprachlosigkeit bei der niederen Schönheit richtig beobachtet. Wählen wir eins seiner Beispiele und fragen uns, ob wir angeben können, weshalb uns die Zierraten auf einem Bilderrahmen gefallen. Wir werden ehrlicherweise sagen müssen: nein! Kant war ebenso ehrlich, und er markierte seine Ehrlichkeit dadurch, daß er nunmehr behauptete, diese ästhetische Aussage sei absolut erkenntnislos: so erkenntnislos, daß von ihr zur erkennenden Anschauung, z. B. zum Ideal als dem Ausdruck sittlicher Ideen keine Brücke hinüberführe.

Damit hatte Kant selbst seiner Ästhetik die Lebensadern unterbunden, und sie in doppelter Richtung zur Sterilität verdammt. Denn nun war es ein für allemal vorbei mit der Möglichkeit, von der niederen Schönheit zur höheren kontinuierlich hinaufzusteigen. Höhere Schönheit in der Natur, besonders aber in der Kunst, enthielt Erkenntnismomente. Alles, was Erkenntnismomente enthält, ist der »freien«, begrifflosen Schönheit unangemessen. Daher bedurfte es für die höhere Schönheit einer völlig andersartigen Begründung, wie für die niedere. Wo aber beide in demselben Objekt zusammentrafen, da mochten sie wohl vom Lustgefühl des Schauenden verschmolzen werden; in Wirklichkeit jedoch »gewinnt weder die Vollkommenheit durch die Schönheit, noch die Schönheit durch die Vollkommenheit«.

Ewig bleibt die begrifflose Zweckmäßigkeit ohne Zweck von allen anderen Arten der Schönheit getrennt.

Aber noch in einer anderen Beziehung bleibt Kants Prinzip der denkunfähigen ästhetischen Aussage unfruchtbar. Es bedeutete einen Verzicht auf jede Erklärung des Zustandekommens der Freude am Schönen. Wir haben schon oben, sowie in einem früheren Kapitel auf diesen Mangel hingewiesen. Psychologische Interpretation dessen, was im ästhetischen Genuß ausgesagt wird, war die einzige Methode, welche Kant zu einer Aufklärung des ästhetischen Prozesses hätte führen können. Diese Methode hatte er sich durch das Prinzip der Denkunfähigkeit der Einbildungskraft selber abgeschnitten. Wir fragen uns daher: wie kommt Kant zu allen seinen Behauptungen über die reine Schönheit? Wer hat ihn darüber unterrichtet, daß das Prinzip derselben die reflektierende Urteilskraft sei? Wer hat ihm gesagt, daß die Einbildungskraft zum Verstandesvermögen als Ganzem in Beziehung trete? daß diese Beziehung eine Art von Einhelligkeit sei? und daß diese Einhelligkeit auf ein Erkenntnis überhaupt hinauslaufe? Endlich, woher kam denn die Erklärung, die Kant in der Einleitung seines Werkes für die Entstehung ästhetischer Lust andeutete?

Auf alle diese Fragen, so selbstverständlich sie sein mögen, gibt uns die Kritik der Urteilskraft keine hinreichende Antwort. In ihrem gegenwärtigen Zusammenhang erscheinen uns die Kantischen Behauptungen vielmehr als völlig aus der Luft gegriffene Hypothesen; als Hypothesen, deren Grundlage sich nicht erkennen läßt. Die Wahrheit ist: Kant hatte einen wichtigen Teil der Lehren Baumgartens und Mendelssohns in seine Ästhetik hinübergenommen und, um sie seinem Kritizismus eingliedern zu können, in die Formeln der kritischen Terminologie geschlagen. Indem er dann aber, was jene als »verworrene Erkenntnis« bezeichneten, der Einbildungskraft als einem selbstständigen, absolut begrifflosen Vermögen zuschob: verstopfte er sich selbst die Quelle, aus der bei Baumgarten und Mendelssohn die Erklärung für das Entstehen der ästhetischen Aussage geflossen war. Die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die bei jenen den Inhalt der ästhetischen Lust bildete, verwandelte sich in der Kritik der Urteilskraft zu einem Spiele zwischen Einbildungskraft (»Verbindung des Mannigfaltigen der Anschauung«) und Verstand (»Einheit des Begriffs«), ohne daß die Herkunft dieser

Begriffe dieselbe Durchsichtigkeit behielt, die sie bei Kants Gewährsmännern hatte.

In den beiden Beziehungen, an denen Kants Prinzip der absoluten Begriffslosigkeit der ästhetischen Aussage sich unfruchtbar erwies, ist Herders Prinzip des begrifflichen Schauens erfolgreich gewesen. Sowohl was die Entstehung der ästhetischen Theorie aus der psychologischen Analyse der ästhetischen Aussage betrifft, als auch in der Fähigkeit, alle Arten der Schönheit aus demselben Prinzip zu erklären, zeigt sich Herders Kalligone der Kritik der Urteilskraft überlegen.

Das ästhetische Erlebnis sagt bei Herder selber aus, daß der wahrgenommene Gegenstand ein vollkommener sei, und daß mein Lustgefühl in einem sympathisierenden Mitgenuß dieser Vollkommenheit bestehe. Es war daher die Möglichkeit gegeben, den größten Teil der Theorie der Kalligone durch einfache Interpretation von beispielsweise herangezogenen ästhetischen Urteilen darzustellen. Eine Methode, die Herder durch sein ganzes Werk verfolgt; die ihm dann aber, wiewohl nicht mit Recht, den Vorwurf eines Mangels an systematischer Geschlossenheit eingebracht hat.

Und auch, was das andere angeht, zeigt sich Herder im Vorteil. Dieselbe Art der Erklärung zieht sich durch alle Teile seiner Ästhetik hindurch. Mag es sich um die simple Körperform einer Kugel oder eines Quaders und andrerseits um die komplizierte Gestalt des Menschen handeln; mag von Musik oder Dichtung, von Natur oder Kunst, vom Schönen oder Erhabenen die Rede sein: immer begegnen wir denselben Begriffen der Vollkommenheit, der Bedeutsamkeit und der Sympathie.

Was systematische Geschlossenheit angeht, so ist Herders Kalligone der Kritik der Urteilskraft bei weitem voraus. Es fragt sich nur, ob diese systematische Geschlossenheit auch hinreichend in der wirklichen Beschaffenheit des ästhetischen Erlebnisses begründet sei. Die Frage berührt sich aufs engste mit dem, was wir über die Berechtigung der Sympathie als ästhetischen Prinzips aussagten. Was dort für die Sympathie galt, das gilt auch für die Vollkommenheit und Bedeutsamkeit; kurzum für den »ästhetischen Begriff«, von dem Herder unsere Wahrnehmung des Schönen begleitet sein läßt. Bei Schönheiten höherer Art sind uns ihre Eigenschaften und die besondere Art der Zweckmäßigkeit, die jeder Gegenstand für sich erfordert, gegenwärtig.

Je tiefer wir in der Reihe der ästhetischen Objekte herabsteigen, um so weniger Bestätigung scheint Herders Forderung, daß im Genuß der Schönheit der »Begriff« eine Stelle habe, zu finden. Denken wir an Kants Verzierungen auf dem Bilderrahmen, so werden wir gestehen müssen, daß die Tatsache hier gegen Herder spricht: es ist uns durchaus nicht begrifflich gegenwärtig, was jene Verzierungen zu bedeuten haben.

Trotzdem hatte Herder nicht völlig unrecht: »nachdem das Organ, der Gegenstand, die aneignende Kraft ist, wird der Begriff dunkel oder hell, vielfassend oder dürftig, lebhaft oder matt und welk.« Von der höheren zu der niederen Schönheit führt für Herder eine kontinuierliche Abnahme in der Klarheit und Deutlichkeit des Begriffs. Damit hatte Herder richtig gesehen. Die Sache wird evident am Beispiel der Blume. Die Blume steht mitten inne zwischen begrifflicher und begriffloser Schönheit. Der gewöhnliche Mensch hat Gefallen an ihr, ohne angeben zu können, warum. Fragen wir aber bei unseren Dichtern nach, so erfahren wir, daß sie anders sehen: die Blume ist ihnen ein begrifflich gedachtes, lebendiges Wesen. Was ihnen deutliche Vorstellung ist, das ist bei uns ins Halbbewußte verflüchtigt. Dieser Prozeß der Verflüchtigung ist bei unsern Zierraten auf dem Rahmen noch weiter vorgeschritten: das Halbbewußtsein ist zum Unbewußtsein geworden. Auch ein Dichter wäre nicht mehr imstande anzugeben, weshalb ihm die Verzierungen des Rahmens gefallen.

Herder hatte den Begriff der unbewußt wirksamen Assoziation nicht zu seiner Verfügung; in seiner Polemik gegen Kant meinte er, ein ganz begriffloses Schauen gäbe es nicht. »Einiges Licht, einige Kraft, einiges Leben« sei bei jeder Schauung. Damit war er im Unrecht. Kant hatte richtig gesehen, daß es auch einen völlig begrifflosen ästhetischen Genuß gibt. Nur war diese völlige Begrifflosigkeit nicht absolut, sondern relativ von der höheren Schönheit zu trennen. Es hätte für Herder nur eines kleinen Schrittes bedurft, um mit diesem letzten Schlußstein das Gebäude seiner Ästhetik zu krönen. Es wäre ihm dann vielleicht gelungen, ein milderes Urteil über die Irrtümer der Kritik der Urteilskraft zu gewinnen, und seine Polemik gegen den Königsberger Philosophen hätte sich fruchtbarer gestalten können.

Ausblick.

Kants Kritik der Urteilskraft und Herders Kalligone enthalten zwei einander entgegengesetzte Versuche, die Erscheinungen des ästhetischen Erlebens nach ihrem Bedeutungsgehalt und ihren Entstehungsbedingungen zu erklären. Die Verschiedenheit der Ergebnisse, zu denen Kant hier, Herder dort gelangt, ließ sich auf eine Verschiedenheit in der Ausdeutung der Bewußtseinsakte, die als solche hüben und drüben gleich sind zurückführen. Dieselbe Eigenschaft der ästhetischen Lust, die Kant als Anspruch auf Allgemeingültigkeit versteht, gilt bei Herder als Hinneigung des Bewußtseins zum Gegenstande. Was Kant Freisein von Interesse nennt, heißt Herder ästhetische Sympathie. Die in der Kritik der Urteilskraft geforderte Begrifflosigkeit endlich wird umgekehrt in der Kalligone zum Begriffsbewußtsein.

Dieses auffällige Auseinandertreten der Ergebnisse hüben und drüben war, wie gesagt, die Folge einer Verschiedenheit in der Ausdeutung der ästhetischen Bewußtseinsakte. Woher aber diese Verschiedenheit? Die letzte Frage, die sich in einem Vergleiche zwischen Herders und Kants Ästhetik stellt, geht auf das methodische Verfahren, das von beiden angewandt wurde. Der Kampf der Kalligone gegen die Kritik der Urteilskraft hat in dieser Hinsicht eine Bedeutung für die Methodenlehre der Ästhetik als Wissenschaft überhaupt.

In der Wissenschaft, die sich mit den ästhetischen Erlebnissen beschäftigt, gibt es zwei verschiedene Ziele, denen die Untersuchung zusteuern kann. Und dem entsprechend gibt es auch zwei verschiedene Verfahrungsweisen, von denen die eine zu diesem, die andere zu jenem Ziele führt. Die Untersuchung kann sich entweder um die Entstehung des ästhetischen Erlebnisses bemühen oder um seinen Aussageinhalt. Beides sind

sehr verschiedene Dinge. Beides erfordert einen verschiedenen wissenschaftlichen Apparat und eine verschiedene Taktik im Vorgehen. Die genetische Psychologie und die Phänomenologie der Aussage marschieren daher am besten getrennt. Wenn sie, jede gesondert, ihr wissenschaftliches Ziel erreicht haben, dann mögen sie sich vereinigen. Es werden sich dann neue und gewiß nicht die uninteressantesten Fragen der Ästhetik aus dieser Vereinigung ergeben.

Es zeigt sich nämlich, daß die Resultate der Phänomenologie der ästhetischen Aussage und die Resultate der genetischen Psychologie keineswegs auf allen Gebieten des ästhetischen Erlebens miteinander übereinstimmen. Die Aufklärung über das Zustandekommen der ästhetischen Lust vermag zwar in manchen, aber keineswegs in allen Fällen die besondere Beschaffenheit zu erklären, die den Aussageinhalt des ästhetischen Erlebnisses bildet. Umgekehrt scheint dieser Aussageinhalt nicht immer hinreichend über die Bedingungen seiner Entstehung orientiert zu sein.

Daraus ergibt sich für die Vermittelungsarbeit zwischen den Ergebnissen der phänomenologischen Ästhetik einerseits, der genetischen andrerseits eine wichtige Aufgabe. Es muß erforscht werden, ob und in welcher Weise sich in jedem ästhetischen Erlebnisse ein Bewußtsein von seiner Entstehungsweise geltend macht. Und umgekehrt muß gefragt werden, ob und in welcher Weise die Entstehung des Erlebnisses sich durch den Inhalt der ästhetischen Aussage aufhellen läßt. Wo diese Erklärung des Aussageinhaltes durch das Erlebnis und des Erlebnisses durch den Aussageinhalt nicht restlos gelöst werden kann: da ergibt die Frage nach dem Zustandekommen des gebliebenen Restes ein neues Rätsel, dessen Lösung die Ästhetik als Wissenschaft nicht vernachlässigen darf.

Treten wir zunächst der Frage nach der Entstehung des ästhetischen Erlebnisses näher. — Es gibt kaum eine psychologische Wissenschaft, die mehr unter den Selbsttäuschungen unseres Bewußtseins zu leiden hätte, als die Wissenschaft von der Entstehung der ästhetischen Erlebnisse. Das ästhetische Erlebnis spielt sich in dem irrtumsreichsten Gebiete der seelischen Vorgänge: in dem Gebiete der Sinneswahrnehmungen ab. Und es betrifft in diesem Gebiete die irrtumsreichste Domäne: die Domäne der die Wahrnehmungen begleitenden Gefühle. Als

Wahrnehmungsgefühle unterliegen die ästhetischen Erlebnisse besonders schwerwiegenden und besonders leicht zu begehenden Täuschungen. Denn wenn die Urteile einer theoretischen Erfahrung sich in wechselseitiger Kontrolle durch andere ihnen widersprechende Erfahrungen berichtigen lassen: so stehen die ästhetischen Erlebnisse in ihrer Eigenschaft als Gefühle für sich allein. Das Innewerden der Schönheit wird als einzelnes Faktum hingenommen, ohne daß etwaige Fehlgriffe durch nachfolgende andersartige Bewußtseinsakte richtiggestellt werden können.

Unter diesem Tatbestande hat besonders die Wissenschaft, die sich mit der Entstehung der ästhetischen Erlebnisse beschäftigt, schwer zu leiden. Denn da auf die Wahrheit dessen, was jene Erlebnisse aussagen, keinerlei Verlaß zu sein scheint, so sieht sich die genetische Ästhetik gezwungen, ein rein induktives Verfahren einzuschlagen. Sie beschränkt sich darauf, jeden einzelnen Gemütszustand, der als ästhetisch bezeichnet wird, als einen individuellen Vorgang bis zu dem Ursprunge seines Zustandekommens zu verfolgen: froh, wenn sich in der Vergleichung dieser individuellen Vorgänge gewisse Ähnlichkeiten zeigen, die zu der Feststellung einiger sich öfter wiederholender Typen führen und die Gruppierung des gewonnenen Materials in bestimmte Erlebnisklassen erleichtern. Über eine solche Gruppierung hinaus, zu einem einheitlichen System zu führen: dazu hat die Wissenschaft, die lediglich auf die Entstehung der ästhetischen Lust geht, unverhältnismäßig wenig Aussicht.

Unter allen Aufklärungsversuchen, die der Frage nach der Entstehung der ästhetischen Lust als individuellen Vorganges gewidmet worden sind, gebührt den Versuchen der experimentellen Psychologie der erste Rang. Zugleich sind diese Versuche methodisch besonders lehrreich. Ist es doch diese unermüdlich im Kleinen tätige junge Wissenschaft gewesen, die den schlagendsten Beweis für die Unzuverlässigkeit unserer Aussagen über Gesehenes und Gehörtes erbracht hat. Das Ideal, dem sie in der Forschung nach den Ursachen der ästhetischen Erlebnisse zustrebt, ist die Aufklärung des geistigen Bodens, auf welchem jene Erlebnisse emporsprießen. Es gilt die — dem Erlebenden selbst vielfach unbewußten — Einflüsse festzustellen, die von den Gewohnheiten seines Denkens und von seinem persönlichen Charakter in die Art, wie er die ästhetischen Erscheinungen der Außenwelt auffaßt, hinüberfließen. Dementsprechend, stellt die

experimentelle Psychologie der Ästhetik die Aufgabe, sich in dem Milieu des modernen Kulturmenschen umzutun. Sie prüft der Reihe nach die Geschmacksurteile der einzelnen Lebensalter. Sie untersucht beim Erwachsenen die Einflüsse der Kinderstube, des Elternhauses, der Schule, des Berufes, der ganzen Lebensstellung; die Beziehungen der Vergangenheit und der Gegenwart auf das Werden der ästhetischen Lust und des ästhetischen Geschmackes. — Neuerdings ist auch auf die wichtige Rolle hingewiesen worden, die die allgemein menschlichen Instinkte im ästhetischen Erlebnisse spielen. Die persönlichen Neigungen und Vorurteile des einzelnen Charakters spielen gewiß keine geringere Rolle.

Aus der Zusammenstellung aller Faktoren, die in den ästhetischen Erlebnissen zusammenwirken, pflegt sich für die experimentelle Psychologie ein interessantes Resultat zu ergeben. Es hat nach ihren Untersuchungen den Anschein, als sei die ästhetische Lust nicht eigentlich eine besondere und in sich abgeschlossene Gattung des Gefühls. Es scheint vielmehr als lasse sich diese Erlebnisweise auf unbewußt wirksame Residuen früher erlebter außerästhetischer Gefühle zurückführen. Die ästhetische Lust erscheint als ein abgeblaßtes Vorstellungsbild derjenigen Gefühle, die wir der »funktionellen« Vollkommenheit zuschoben; oder gar derjenigen, die Herder als niedere und gröbere bezeichnet, wo »uns unsre Sinnen und Triebe blos auf die thierische Erhaltung unsres Ich einschränkten«.[1])

Ein Beispiel möge zur Erläuterung dienen. Ein berühmter Versuch Fechners sucht zu erweisen, daß eine goldgelbe Kugel andersfarbigen Kugeln vorgezogen wird, weil sie an eine Orange erinnert. Das Lustgefühl, das ehemals dieser ihres Geschmacks wegen gezollt wurde, erwacht beim Anblick der goldgelben Kugel, ohne daß die Geschmacksempfindungsen und der Gedanke an eine Orange, die ehemals dieses Gefühl kommandierten, miterwachen. Die Lust, die sich beim Anblick der goldgelben Kugel einstellt, ist herrenlos geworden. Sie verknüpft sich nun, ihren ursprünglichen Sinn verlierend, mit dem bloßen Anblick jener goldgelben Kugel, und diese letztere gilt als schön. — Ähnliche Beispiele sind besonders häufig in dem Gebiete der sexuellen Ästhetik.

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 40.

Hier sei jedoch noch ein Beispiel von ganz anderer Art herangezogen. Es ist das Beispiel Kants; zum mindesten ein Beispiel, das dem Erklärungsversuche Kants im Prinzip gleichkommt: Eine Lust, die durch »funktionelle« Vollkommenheit erzeugt ist, mag die ursprüngliche Wurzel des ästhetischen Erlebnisses abgeben.

Einheit in der Mannigfaltigkeit gefällt. Es möge sich um die Ornamente auf einer Tischdecke handeln; und es möge zugegeben werden, daß diese Einheit in der Mannigfaltigkeit deshalb gefalle, weil sie dem Verstande angemessene und zu befriedigendem Resultat führende Beschäftigung gebe. Kurz, es sei ein Prinzip, ähnlich dem der Kantischen Ästhetik im Spiele. — Was geschieht? Mein Verstand wird durch eine Reihe von komplizierten Formen in Tätigkeit versetzt. Man legt ihm gewissermaßen eine Rechnung vor, die ihn interessiert. Und sein Interesse wird sogleich auf das Angenehmste befriedigt, indem er sieht, daß in der scheinbaren Komplikation sich mühelos ein einheitliches Prinzip entdecken läßt. Der Verstand »amüsiert« sich durch ein Spiel in der Einbildungskraft.

Aber dieses Spiel hat an und für sich durchaus nichts Ästhetisches. Eine Rechenaufgabe gewöhnlicher Art, deren Form durch die Möglichkeit einer eleganten Lösung erfreut, wird niemand deshalb für schön erachten. Die Freude an der leichten Berechnung betrifft als »funktionelle« Vollkommenheit lediglich mein intellektuelles Ich; wie die Freude am Geschmack der Orange als niederes Angenehmes mein sinnliches Ich betrifft. Der Erklärungsversuch nach Kantischem Muster ist und bleibt egoistischer Art. Die Lust, die durch ein Spiel des Verstandes in der Einbildungskraft erregt wird, gehört lediglich zur »Erhaltung unsres Ich«: zwar nicht des »thierischen« aber des geistigen.

Zu einem ästhetischen Erlebnis im eigentlichen altruistischen Sinne scheint diese Lust, wie jene Lust an der goldgelben Kugel nur dadurch führen zu können, daß sie ihren ursprünglichen Sinn verliert; daß der Berechnende rechnet, ohne es zu wissen; und daß seine Rechnungslust unter der Maske einer sympathischen Freude sich der ästhetischen Wahrnehmung unterschiebt.

* * *

Der Methode, die sich lediglich mit der Entstehung der ästhetischen Lustgefühle beschäftigt, steht die Methode der phänomenologischen Analyse des Aussageinhaltes der ästhetischen Erlebnisse gegenüber.

Diese Methode wird von den Vertretern der genetisch-experimentellen Psychologie bisweilen mit einem gewissen Mißtrauen betrachtet. Begreiflicherweise. Denn die experimentelle Psychologie zeigt ja gerade die schweren Irrungen, denen die Aussagen über Gesehenes und Gehörtes unterworfen sind. Sie zeigt, daß das ästhetische Bewußtsein sich oft genug über sich selber täuscht, und daß die Gefühle, die ihr altruistisch und uninteressiert erscheinen, häufig egoistischen Ursprunges sind. — Was soll daher die bloß phänomenologische Beschreibung der im ästhetischen Erlebnis enthaltenen Aussage? Was soll eine über Täuschungen aufgebaute Wissenschaft? Muß sie nicht notwendigerweise selbst ein Ensemble von Täuschungen werden?

So könnte man argumentieren. Trotzdem ist die Methode einer exakten Beschreibung der ästhetischen Erlebnisse wertvoller und folgenreicher, als es auf den ersten Blick erscheint. Wenn die induktive und experimentelle Psychologie uns über die Entstehung jener Erlebnisse aufklärt, so zeigt uns die beschreibende Ästhetik, worauf dieselben hinaus wollen. Sie führt uns damit zu einer Normierung des ästhetischen Erlebens. Dieser ihrer wichtigen Aufgabe wird sich die phänomenologische Ästhetik wohl bewußt bleiben. Sie wird sich dadurch gleichzeitig gegen die Übergriffe jener induktiven und experimentellen Ästhetik zu sichern wissen.

Wenn die Entstehung der ästhetischen Erlebnisse von so mannigfacher und verschiedener Art ist, wie die experimentelle Psychologie zu beweisen unternahm: wie kommt es dann, daß alle diese Erlebnisse unter ein Ganzes zusammengefaßt werden? und zwar nicht nur von der ein wenig grob zufahrenden Sprache des täglichen Lebens, sondern auch von dem die feinsten Nüancen nachfühlenden Bewußtsein der Künstler und Kunstkenner? Wie kommt es z. B., daß wir ein in Zahlen ausgedrücktes Rechenexempel für außerästhetisch, jene Einheit in der Mannigfaltigkeit auf den Ornamenten der Tischdecke für ästhetisch erachten: wenn doch beide die gleiche Art von Lust in uns erregen? — Auf diese Frage vermag die experimentelle Psychologie als solche keine Antwort zu geben. Sie muß sich hier einer anderen

Methode bedienen. Diese Methode ist die der beschreibenden Ästhetik. Das gibt zu denken. Es besteht eine Grenze zwischen den verschiedenen Arten, die Fragen der Ästhetik anzufassen. Die experimentelle Psychologie belehrt uns über das Zustandekommen ästhetischer Lustgefühle. Die Phänomenologie der Aussage belehrt uns über die Bedeutung dieser Lustgefühle als ästhetischer. Sie, die letztere, hat daher für das Verständnis der Ästhetik als solcher eine ganz hervorragende Bedeutung.

Was sagen die ästhetischen Erlebnisse aus? Man hat oft auf die Vielartigkeit der psychischen Ereignisse hingewiesen, die sich in dem Begriffe des ästhetischen Erlebnisses zusammenfinden. Schon der Sinn des Ausdruckes »Schönheit« ist beinahe von Fall zu Fall variabel. Gleichwohl bildet das Schöne erst einen Teil im Ganzen der Ästhetik. Das Anmutige, das Stimmungsvolle, das Erhabene, das Komische und all die sprachlich ausdrückbaren und unausdrückbaren Effekte, die sich in der ästhetischen Betrachtung von Natur und Kunst sonst enthüllen, bereiten durch die Verschiedenheit ihres Gehaltes kaum geringere Schwierigkeiten. So scheint zu einer einheitlichen Zusammenfassung aller ästhetischer Aussagen unter ein gemeinsames Kennzeichen wenig Aussicht vorhanden zu sein.

Immerhin: es gibt etwas, was sich von allen ästhetischen Erlebnissen in gleicher Weise sagen läßt. Diese Erlebnisse besagen, daß es sich bei dem Schönen und bei dem Ästhetischen überhaupt um eine Eigenschaft des Gegenstandes als solchen handelt; nicht bloß um eine Beziehung des Gegenstandes zu mir. Der Gegenstand ist und bleibt meiner Meinung nach schön, auch wenn niemand da wäre, der ihn wahrnimmt. — Das ästhetische Erlebnis sagt ferner aus, daß der Gegenstand in einer gewissen Beziehung gut oder schlecht sei. Schön sein und häßlich sein ist nicht ohne weiteres auf eine Stufe zu stellen mit den Ausdrücken wie viereckig- und rund sein. Diese stellen eine Tatsache fest, die dem Gemütsleben des Betrachtenden gleichgültig ist. Jene enthalten zugleich eine Billigung oder eine Mißbilligung. — Endlich, was auf das engste mit dem soeben Gesagten zusammenhängt, das ästhetische Erlebnis ist mit dem Gefühle der Lust oder der Unlust verquickt.

Die Aussage des ästhetischen Erlebnisses besagt, daß diese ihre drei Momente auf das innigste miteinander zusammenhängen: daß das Lustgefühl, welches unser Bewußtsein innewird, durch

jene von uns unabhängige Beschaffenheit des Gegenstandes erzeugt ist, und daß unsere Billigung oder Mißbilligung, die aus dem erzeugten Gefühle entspringt, sich ihrerseits ebenfalls auf jene Beschaffenheit bezieht.

Herder zieht hieraus eine Folge: wenn die Schönheit des Gegenstandes von uns unabhängig ist und die ästhetische Lust diese von uns unabhängige Schönheit im Auge hat, so kann dieses Gefühl nur in einer Entäußerung unserer selbst und in einer Hingabe an die von uns unabhängige Beschaffenheit des Gegenstandes, m. a. W. das ästhetische Gefühl kann nur in einer Sympathie bestehen. Jede andere Art von Lust ist ausgeschlossen, weil jede andere Lust egoistisch ist. Die ästhetische Lust gibt vor, altruistisch zu sein. Altruistische Gefühle sind aber in Wahrheit nichts anderes als sympathische.

Die beschreibende Ästhetik wird zu dem gleichen Resultate von einer anderen Seite her geführt. Wir haben schon bemerkt, daß es keineswegs praktisch war, wenn Kant von den geringsten und einfachsten Schönheiten ausging, um zu dem Verständnis vom Wesen des Ästhetischen überhaupt zu gelangen. Das Einfache der Formen- und Arabeskenschönheit ist eine Einfachheit des Gegenstandes. Es ist aber keineswegs eine Einfachheit des ästhetischen Erlebens. Ganz im Gegenteile haben wir vielmehr gesehen, daß die Lust gerade an den einfachsten Dingen von mannigfaltigster Art sein kann. Und wir haben andererseits gesehen, daß gerade diese Art der Lust sich der Selbstbeobachtung und der phänomenologischen Beschreibung am meisten entzog. Ja wir sahen, daß Kant gerade infolge dieser Schwierigkeit zu der verzweifelten Annahme einer völlig begrifflosen und denkunfähigen ästhetischen Aussage geführt wurde.

Ganz anders verhält es sich mit den Erlebnissen, die komplizierter erscheinen, weil ihr Gegenstand komplizierter ist. Sie sind in Wahrheit die einfacheren. Die Wirkung des Dramas, der bildenden Kunst, des Meeres, der Berge, des Sternenhimmels läßt sich unendlich viel leichter und einfacher erklären als die Wirkung einer Farbe, des Goldenen Schnittes oder dieser und jener Körperform! Es ist bei jenen Erlebnissen dem Bewußtsein selbst durchaus bekannt, woher sie stammen. Wir leben mit den Personen des Dramas, des Gemäldes, des plastischen Bildwerkes. Wir fühlen uns aufgehend in den Wogen des Meeres, in den Bergketten und dem Sternenhimmel. Und wir teilen

diesen Schönheiten höherer Art ein Lob und die Anerkennung einer gewissen Vollkommenheit zu, weil wir glücklich sind, uns in ihnen denkend; weil wir ihnen in sympathischem Mitgefühl in irgend einer Hinsicht Vollkommenheit zuschreiben.

Die höhere Art der Schönheit, die einer sicheren Analyse zugänglich ist, führt uns also a posteriori auf dasselbe Prinzip der Sympathie und der Vollkommenheit, auf das uns theoretische Erwägungen a priori führten. Was im Bereich der niederen Schönheit aus logischen Gründen wahrscheinlich war, bestätigt sich in dem Bereiche der höheren Schönheit durch Beobachtung als tatsächlich.

Diese Erwägungen führen zu einer Normierung des ästhetischen Erlebnisses. Wenn die ästhetische Aussage von einer Vollkommenheit des Gegenstandes, von Sympathie und von billigender Anerkennung spricht, so sind als echte ästhetische Erlebnisse nur diejenigen zu betrachten, die auf Grund einer in sich selbständigen Vollkommenheit und auf Grund von Sympathie entstanden sind. Echt sind diejenigen ästhetischen Erlebnisse, deren Aussageinhalt und deren Entstehungsweise einander homogen sind; die sich nicht über sich selber täuschen.

Unecht würden alle anderen ästhetischen Erlebnisse sein. Also vorzugsweise diejenigen, mit denen sich die experimentelle Psychologie befaßt. Unecht wäre auch das Erlebnis, das die Kritik der Urteilskraft im Auge hat. Sie alle betreffen in Wahrheit ein egoistisches, außerästhetisches Gefühl. Sie dürfen also eigentlich gar nicht ästhetische Erlebnisse genannt werden; wenigstens dann nicht, wenn sie wirklich nur die von der induktiven Wissenschaft festgestellte selbstsüchtige Lust enthielten.

Nun ist es aber ein auffallender Umstand, daß diese Bastarderzeugnisse, trotz ihrer zweifelhaften Abkunft, von unserem Bewußtsein wie wahrhaft ästhetische Erlebnisse behandelt zu werden pflegen; daß wir wenigstens da, wo wir wirklich von einer selbständigen Schönheit des Gegenstandes sprechen, eine rein altruistische Lust zu empfinden glauben. Woher dieser merkwürdige Umstand? Woher dieser Wechsel in der Auffassung der uns treffenden Gefühlserlebnisse? Zwischen der Stelle, wo die experimentelle Psychologie aufhört und der Stelle, wo die Phänomenologie der ästhetischen Aussage anfängt, besteht eine Kluft. Jene zeigt uns die Entstehung einer egoistischen Lust; diese das

Vorhandensein einer altruistischen. Wie entsteht zwischen diesen beiden Ergebnissen die Brücke? Wie verwandelt sich — und verwandelt sich überhaupt ein außerästhetisches Gefühl in ein ästhetisches? Die Antwort auch auf diese überaus wichtige Frage kann nur die Phänomenologie der ästhetischen Aussage geben.

Kant behauptet an einer merkwürdigen Stelle seiner Ästhetik, daß unter gewissen Umständen auch bei den untersten und sinnlichsten Lustgefühlen eine Wahl nach »Geschmack«, d. h. nach ästhetischen Gesichtspunkten stattfinden könne. »Was das Interesse der Neigung beim Angenehmen betrifft, so sagt jedermann: Hunger ist der beste Koch, und Leuten von gesundem Appetit schmeckt alles, was nur essbar ist; mithin beweist ein solches Wohlgefallen keine Wahl nach Geschmack. Nur wenn das Bedürfniss befriedigt ist, kann man unterscheiden, wer unter Vielen Geschmack habe oder nicht.«[1]) — Kant hatte Recht: auch bei durchaus egoistischen Gefühlen ist eine Wendung möglich, die sie in den Bereich des ästhetischen Erlebnisses erhebt.

Ein Beispiel möge zur Erläuterung dienen. Das Urteil des Weinkenners ist von dem Urteile eines Durstigen unterschieden. Der Durstige spricht von dem Eindruck, den der Wein auf sein persönliches Wohlbefinden ausübt. Der Weinkenner spricht von einer Qualität, die er dem Weine als solchem zuzubilligen scheint. Gleichwohl ist die ursprüngliche Wirkung des Weines, die bewußt werdende Reizung der Geschmacksnerven bei beiden Personen die gleiche. Es ist also ein auf die Geschmackslust erst folgender Vorgang innerhalb des Bewußtseins, was die Verschiedenheit des Erlebnisses bei beiden hervorruft. Die in gleicher Weise wahrgenommene Empfindung wird hier in anderer Weise geistig verarbeitet als dort. Das Verhalten des Durstigen ist ein sehr einfaches. Er empfindet bei dem Genusse des Weines ein Wohlsein und gibt diesem Wohlsein Ausdruck. Der Weinkenner verfährt komplizierter. Auch er empfindet bei dem Genusse jenes Wohlsein. Aber dasselbe ist ihm nicht Inhalt des Erlebnisses und der Aussage; sondern es ist ihm nur der Prüfstein zu einem Erlebnisse von anderer Art. Er richtet seine Aufmerksamkeit nicht auf sich selber und sein Wohlbefinden; sondern auf die »Güte« des Weines, die sich aus dem erregten Wohlbefinden erkennen läßt.

---

[1]) Kr. d. U., S. 50.

Es ist große Gefahr, daß hierbei zwei sehr voneinander verschiedene Dinge als identisch behandelt werden. In dem Bewußtseinsakte des Weinkenners, der die Qualität eines Weines als gute anerkennt, sind zwei wohl zu unterscheidende Lustzustände im Spiele. Die ursprüngliche Lust, die durch den Geschmack des Weines erregt wird, ist und bleibt egoistisch.[1]) Aber diese Lust bleibt nicht allein. Sie braucht wenigstens nicht immer allein zu bleiben. Zu ihr kann sich eine andere Lust gesellen, die aus der Vorstellung der in sich selbständigen Güte des Weines entspringt. Diese letztere Lust ist nicht egoistisch. Sie ist altruistisch und besteht in einer Sympathie mit der Vollkommenheit, die dem Weine als solchem anhaftet. Sie ist ästhetisch.

Der Fall der außerästhetischen Lustgefühle, die die experimentelle Psychologie als ästhetische behandelte, und der Fall der Kritik der Urteilskraft lassen sich auf ein ähnliches Verhältnis zurückführen.

Es mag zugegeben werden, daß die Freude an einer goldgelben Kugel ursprünglich Geschmackslust sei, und daß die Freude an den Arabesken auf einer Tischdecke aus rechnerischen Erwägungen entspringe. Es kann aber nicht zugegeben werden, daß Erlebnisse dieser Art als solche schon ästhetisch sind. Sie mögen häufig genug vorkommen und für ästhetische gehalten werden, weil ihr Gegenstand Lust erzeugt und deshalb mit einem gewissen Wohlgefallen betrachtet wird. In Wahrheit fehlt ihnen das, was das eigentliche Wesen des ästhetischen Aktes ausmacht: die selbstlose Freude an der Schönheit als an einer Art von unabhängiger Vollkommenheit des Gegenstandes.

Diese Freude braucht aber dem Erlebnisse, das ursprünglich egoistisch war, durchaus nicht immer zu fehlen; und sie ist häufig genug vorhanden: Es ist kein bloßer Zufall, daß unsere Sprache von einem »edlen« Weine spricht, oder von »pedantischen« Linien. Sie gibt mit diesen Bezeichnungen zu verstehen, daß

[1]) Die Sachlage kompliziert sich dadurch, daß die Geschmacksempfindung als Empfindung zum Gegenstand psychologischer Selbstbeobachtung gemacht werden kann. Auch dadurch kann das Geschmacksgefühl einen ästhetischen Anstrich bekommen; wie etwa die Beobachtung der Wirkung eines Tons auf mich zur ästhetischen Betrachtung der Musik führen kann. Aber diese Art der Betrachtung bringt keine Förderung für unser hier bestehendes Problem, das auf die Wertung des ästhetischen Gegenstandes geht.

die unbelebten Speisen und die bloß äußeren Formen unter Umständen wie belebte Wesen beurteilt werden können. Belebte Wesen aber beurteilen wir anerkanntenmaßen durch ästhetische Sympathie.

Es besteht also neben der egoistischen Lust in den Erlebnissen, die wir als unechte aus der Ästhetik ausweisen mußten, die Möglichkeit eines ästhetisch echten Empfindens. Dieses geht aus dem unechten Empfinden hervor.

Wir sahen in dem Beispiele des Durstigen und des Weinkenners, daß die Geschmackslust des Weines zu der Bestimmung einer dem Weine zugeschriebenen Vollkommenheit führen könne. Ähnlich verhält es sich mit den ästhetisch ursprünglich unechten Erlebnissen. Sie können zu der Erkenntnis einer Vollkommenheit des Gegenstandes führen. Die mitfühlende Freude an der erkannten Vollkommenheit bildet dann das eigentlich Ästhetische des Erlebnisses.

Aber man mag einwenden, daß die »Vollkommenheit«, die wir durch eine ursprünglich egoistische Lust wahrzunehmen glauben, oft lediglich in der Fähigkeit des Dinges, Lust zu erzeugen, besteht; daß z. B. die »Güte« des Weines lediglich seine Fähigkeit gut zu schmecken sei; daß wir uns also im Kreise bewegen, wenn wir von unserer Lust auf eine fremde Vollkommenheit schließen, die in Wirklichkeit doch wieder auf Lusterzeugungen beruht. In dieser Argumentation steckt ein Kern von Wahrheit. Allein diese Wahrheit ist logischer Art und nicht ästhetischer. Das ästhetische Erlebnis zieht keineswegs alle logischen Konsequenzen seiner Aussage in Rechnung. Es pflegt sich mit einer plastischen Vorstellung der von ihm behaupteten Vollkommenheit zu begnügen, ohne einer minutiösen Analyse derselben Raum zu geben.

Der Bewußtseinsakt des ursprünglich unechten ästhetischen Erlebnisses gliedert sich durch den Eintritt des echten Erlebnisses in eine dreifache Handlung. Ein außerästhetisches, »sinnlich« oder »funktionell« bedingtes Lustgefühl wird wahrgenommen. Eine Vollkommenheit, die wir dem Gegenstande als in sich selbständigen Objekte zuschreiben, wird aus der wahrgenommenen Lust erschlossen. Das Innewerden dieser Vollkommenheit erzeugt ein neues Lustgefühl, das der erkannten Beschaffenheit des Gegenstandes gilt und einer Art von Sympathie entspringt. — Dieses letztere Gefühl erst als die dritte Handlung

des erlebenden Bewußtseins ist der eigentlich ästhetische Faktor des gesamten psychischen Vorganges. Das erstere Gefühl, das in der experimentellen Ästhetik und in der Kritik der Urteilskraft die Hauptrolle spielte, hat ihm gegenüber nur den Wert eines vorbereitenden Ereignisses.

Natürlich aber wird die Unterscheidung der beiden zusammen bestehenden Gefühle von dem Erlebenden selber nicht immer deutlich vollzogen. Vielmehr entsteht für gewöhnlich ein Mischgefühl, das in seiner charakteristischen Färbung durch das Vorwiegende der einen Gefühlsart bestimmt ist. Bald erscheint die ästhetische Sympathie nur als leichte Übermalung des ursprünglichen und kräftigen Egoismus. Bald wird der ursprüngliche Egoismus von der sekundären ästhetischen Lust fast völlig überwuchert.

Dies letztere Verhältnis ist das von der normativen Ästhetik verlangte. Es ist im wesentlichen eine Sache des Interesses von seiten des Erlebenden. Das Hervortreten der einen oder der anderen Gefühlsnüance hängt von der Aufmerksamkeitsrichtung des Fühlenden ab. Wendet sich diese dem eigenen Ich zu, so wird die egoistische Lust überwiegen. Die normative Ästhetik fordert das Gegenteil. Sie fordert eine hingebende Konzentration auf das Objekt. Eine solche Konzentration bringt es mit sich, daß die ursprüngliche egoistische Lust lediglich Mittel zum Zweck wird und der ästhetischen Freude die emotionelle Erfüllung des innewerdenden Bewußtseins überläßt.

Ziehen wir die Summe: das ästhetische Erlebnis, insofern es von einer Eigenschaft des Gegenstandes selbst spricht, meint jederzeit eine Art von Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, die unabhängig von dem Wahrnehmenden im Objekte besteht. Die Lust oder Unlust aber, die mit der Wahrnehmung dieser Eigenschaft verbunden wird, kann keine andere als Sympathie sein. Egoistische Gefühle, die sich in das ästhetische Erlebnis hineinmengen, sind nicht selber ästhetischer Art. Sie können aber der Anlaß werden für die Entstehung anderer, sympathisierender, rein ästhetischer Gefühle. Für diese letzteren nimmt die normative Ästhetik das Recht der Vorherrschaft in Anspruch.

Wie verhält sich Kants und Herders Ästhetik zu diesen Problemen?

Wenden wir uns zunächst zu Kant! Man darf sagen, daß einer der schwerwiegendsten Fehler der Kantischen Ästhetik darin beruht, daß ihr Verfasser den Aussageinhalt des ästhetischen Erlebnisses nicht tief genug erfaßt hat; vielleicht auch nicht tief genug erfassen konnte, weil es ihm an einer das Feinere bemerkenden ästhetischen Begabung fehlte. Seine Charakterisierung der ästhetischen Aussage durch Allgemeingültigkeit, Interessefreiheit und Begrifflosigkeit war schief oder unrichtig. Unter diesen Umständen kann es nicht wundernehmen, wenn Kant auch den Zusammenhang nicht hinreichend beachtet hat, der zwischen dem Inhalt der ästhetischen Aussage und der Entstehung der ästhetischen Lust an irgend einer Stelle bestehen muß.

Kant spricht bei Gelegenheit seiner Erhabenheitstheorie einmal von einer »Subreption« als der »Verwechslung einer Achtung für das Objekt, statt der für die Idee der Menschheit in unserm Subjekt«.[1]) Eine Subreption dieser Art wird überall in Kants Ästhetik angenommen werden müssen. Die Freude, die eigentlich der Harmonie zwischen Einbildungskraft und Verstand gilt, ist im Sinne der Kritik der Urteilskraft auf den Gegenstand zu übertragen, der diese Freude erregt.

Das Verhängnisvolle aber ist, daß Kant sich nicht genügend darum gekümmert hat, an welcher Stelle und auf welche Weise sich jene Subreption vollzieht. Er glaubte, daß dieser Punkt vernachlässigt werden dürfe. Er durfte aber keineswegs vernachlässigt werden. Eine eingehendere Prüfung seiner »Subreption« hätte Kant vielmehr gezeigt, daß das eigentlich Ästhetische in dem von ihm beschriebenen Prozesse erst hinter jener »Subreption« anfange; und daß die Subreption selber nicht in einer bloßen Unterschiebung, sondern in dem rechtmäßigen Ersatz eines Lustgefühles durch ein anderes bestehe. Es hätte sich ihm gezeigt, daß die Zusammenstimmung der Einbildungskraft mit dem Verstande allerhöchstens eine Vorbereitung des eigentlich ästhetischen Genusses und ein Prüfstein sein könne, an dem sich die ästhetische Vollkommenheit des Gegenstandes erkennen lasse.

Die sympathisierende Lust über diese Vollkommenheit, nicht die Freude über meine eigenen Geistesvermögen ist in Wahrheit selbstlos und ohne Interesse. Sie allein ist ästhetisch. —

[1]) Kr. d. U. S. 108.

Anders ist Herder verfahren. Man darf sagen, daß die von ihm angewendete Methode im wesentlichen an den Grundsätzen der phänomenologischen Psychologie orientiert ist. Der Hauptwert der Kalligone liegt in einer feinsinnigen Analyse des ästhetischen Aussagegehaltes. Das Resultat dieser Analyse dient Herder zu einer Aufklärung der Frage nach der Entstehung der betreffenden Erlebnisse.

Herder kennzeichnet sich durch dieses analytisch-deduktive Verfahren als Vertreter einer normativen Ästhetik in dem oben angedeuteten Sinne. Für ihn hat das Innewerden eines Wahrnehmungsgefühles nur insofern auf den Titel des ästhetischen Erlebnisses Anspruch, als das erlebende Bewußtsein altruistische Sympathie behauptet und mit dieser Behauptung im Rechte ist. Lustgefühle von anderer Art mögen sich in die Wahrnehmungserlebnisse wohl einschleichen und ästhetisch zu sein vorgeben; sie können aber nicht vor dem Forum der normativen Ästhetik bestehen, deren Forderung altruistische Reinheit ist.

Man könnte unter diesen Umständen vielleicht versucht sein, Herder den Vorwurf einer dem Kantischen Fehler entgegengesetzten Einseitigkeit zu machen. Wenn die Kritik der Urteilskraft den Zusammenhang zwischen der Entstehung und dem Aussageinhalt des ästhetischen Erlebnisses vernachlässigte: so scheint umgekehrt die Kalligone die Möglichkeit einer von jenem Aussageinhalt abweichenden Entstehungsbedingung für das ästhetische Erlebnis nicht hinreichend in Betracht gezogen zu haben.

Ich glaube, daß dieser Vorwurf nur aus einer oberflächlichen Kenntnis der Kalligone entspringen könnte. In Wahrheit hat Herder trotz der normativen Tendenz seiner Ästhetik eine Reihe von Beispielen beigebracht, die der Möglichkeit außerästhetischer Lustbedingungen innerhalb des ästhetischen Erlebnisses gerecht werden. Das Bedeutsame aber und zugleich das Unterscheidende zwischen dem Verfahren der Kalligone und dem Verfahren der Kritik der Urteilskraft liegt darin: daß jene außerästhetischen Lustbedingungen, trotzdem sie mit dem ästhetischen Erlebnisse verknüpft sind, von Herder nicht selbst als ästhetische Faktoren behandelt werden; sondern als vorbereitende, das eigentliche Erlebnis nur befördernde Akte.

Die wichtigsten Beispiele für dieses, den ästhetischen Takt Herders charakterisierende Verfahren finden sich in der Theorie

der »funktionellen« Vollkommenheit, in der Erhabenheitslehre und in den Ausführungen über das Häßliche. In allen drei Fällen erhält das außerästhetische Gefühl eine Verwendung, die seinem außerästhetischen Charakter und den oben von uns aufgestellten methodischen Grundsätzen entspricht.

Die Idee der »funktionellen« Vollkommenheit bringt es mit sich, daß die durch sie erregte Freude egoistischer Art ist. Denn diese Vollkommenheit besteht ja gerade darin, daß der Gegenstand unsere Erkenntnis erleichtert. Sie besteht lediglich in einer Wohlsein erregenden Beziehung des Objektes zu unseren geistigen Funktionen; nicht in einer dem Gegenstande in seiner unabhängigen Existenz zukommenden Güte. — Es ist in dieser Beziehung wichtig, daß Herder die funktionelle Vollkommenheit in der Kalligone nicht als eigentliche Schönheit darstellt. Die funktionelle Vollkommenheit besagt in der Theorie des Mediums, daß sich das Schöne auf gefällige Art darbiete. Und sie besagt in der Theorie der Erhabenheit, daß das Erhabene uns erhebe. Sie sagt aber nicht, daß sie selber das Schöne oder das Erhabene sei. Sie bietet in beiden Fällen nur ein erleichterndes Mittel zur Erkenntnis des ästhetischen Gegenstandes. Der ästhetische Gehalt dieses Gegenstandes besteht aber nicht darin, daß er die Erkenntnis erleichtert, sondern in einer »inhaltlichen« Vollkommenheit, deren Wahrnehmung durch die »funktionelle« Vollkommenheit befördert wird.

Ein zweites Beispiel für die Behandlung der außerästhetischen Lustbedingungen durch Herder findet sich in der Theorie des Erhabenen. In dieser Theorie erhält die funktionelle Vollkommenheit der Erhebung eine Vorbereitung durch das Gefühl der Spannung, des Staunens und der Bewunderung. Dies vorbereitende Gefühl geht nicht auf die ästhetische Beschaffenheit des Gegenstandes als solchen; sondern auf die Beziehung, die sich zwischen dem Gegenstande und meinem persönlichen Ich herstellt. Das eigentliche Erlebnis der Erhabenheit kann daher in dieser staunenden Bewunderung nicht bestehen. Wohl aber kann das Gefühl des Staunens zu einem Prüfstein werden, an dem sich die eigentlich erhabene Vollkommenheit des Gegenstandes ermessen läßt. »Der Schmerz des Anstrengens oder Anstrebens, den das Erhabne erreget, kann nur Spannung, mithin Uebergang zu andern Gefühlen seyn. . . . Erstaunen, Bewunderung und Hochachtung öfnen nur die Pforte zum hohen

Schönen. . . . Das Unendliche . . . ist Einladung, das rein und verständig Erhabne in ihm, mithin das höchste und schwerste Schöne zu suchen.«[1]) — Daß das außerästhetische Gefühl nur eine vorbereitende Stufe zu dem wahren ästhetischen Erlebnis sei, das ist die allgemeine und wichtige Bedeutung, die Herders Änderung der Burkeschen Erhabenheitstheorie zukommt.

Das dritte Beispiel, das sich für Herders Meinung über das Außerästhetische im ästhetischen Erlebnisse heranziehen läßt, ist die Theorie des Häßlichen. Auch dieses Beispiel ist interessant und wertvoll. Es zeigt die normative Gestaltungskraft der Kalligone am allerdeutlichsten. Es zeigt, daß Herder, der auf die ideale Beschaffenheit ästhetischer Erlebnisse ausgeht, der makellosen Abkommenschaft der ästhetischen Gefühle die größte Wichtigkeit beimißt.—In unsere Häßlichkeitsverurteilung mancher ästhetischer Objekte mischen sich Gefühle der niederen Sinnlichkeit. Diese »verdunkeln« die ästhetische Reinheit des Erlebnisses. Sie bilden »Nebenideen«, die ausgemerzt werden müssen. »Alle Widrigkeiten unsres Geschlechts« gegen häßliche Tiergattungen »aus Furcht oder aus Sorge für unsre Sicherheit, für unsre Gesundheit und Reinheit, die unser Urtheil irre führen«, werden im Sinne der normativen Ästhetik »abgesondert«.[2]) Häßlichkeitsgefühle, im wahren ästhetischen Sinne, sind lediglich die Gefühle, die aus einem Mitfühlen mit unvollkommenen Gegenständen entspringen.

Herders Ästhetik zeigt in der Behandlung der außerästhetischen Lustbedingungen ihren normativen Charakter. Die egoistischen Gefühle werden im Schönheitserlebnis als Begleiterscheinung geduldet, weil sie das Innewerden des Schönen fördern. Sie werden beim Erhabenen durch andere Gefühle ersetzt, weil sie das Erhabenheitserlebnis nur einzuleiten vermögen. Und sie werden beim Häßlichen verurteilt, weil sie die Reinheit des ästhetischen Vorganges stören. Herders normative Ästhetik billigt als eigentlich ästhetisch nur dasjenige Gefühl, welches sich nicht über sich selber täuscht, sondern wirklich aus jener reinen Sympathie mit der Beschaffenheit des Gegenstandes entspringt, die der Aussagehalt des ästhetischen Erlebnisses als sein ihm eigenes Charakteristikum vorgibt. »Subreptionen« und andere Falsifikate des ästhetischen Erlebens finden in der Kalligone keine Billigung.

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 240. [2]) Ebd. S. 89. 84.

Damit kommen wir zu einer letzten Frage. Wir hatten gesehen, daß die ästhetische Aussage nicht immer im logischen Sinne einwurfsfrei ist. Die Speise, deren Vollkommenheit in einer Beziehung zu den Essenden besteht, erscheint innerhalb des ästhetischen Erlebnisses als in sich selbst vollkommen. — Wie würde sich Herder zu dieser ästhetischen Pseudovollkommenheit verhalten? Die Frage ist mit Gewißheit zu lösen. Er würde eine solche Vollkommenheit verwerfen. Sie steht im Widerspruche zu dem, was der ästhetische »Begriff« fordert. Der ästhetische Begriff hat für den normativen Standpunkt der Kalligone die Bedeutung, daß im erlebenden Bewußtsein volle Gedankenklarheit herrsche. Das ist beim Innewerden der Pseudovollkommenheit nicht der Fall. Herder verlangt, daß wir bei der ästhetischen Beurteilung der Speise nur der ihr in Wahrheit zukommenden Vollkommenheit gedenken. Die »Früchte in ihrer Wohlgestalt, in ihrem Duft und Geschmack, im ganzen Glanz ihrer Farben (sind) ursprünglich nicht für uns, sondern für den Kern da, den sie nähren und bergen; andre Gewächse bedecken ihn mit einer harten Schale, mit Spitzen und Stacheln, uns nicht so angenehm, in sich aber eben so selbstbeständig und schön und dem Innern wohlthätig.«[1])

Der logische Irrtum, der dem ästhetischen Urteile bisweilen mitunterläuft, findet bei Herder keine Billigung. Herder predigt die Einheit des menschlichen Wesens. Diese müssen wir im ästhetischen ebenso wie im ethischen Erlebnisse retten. Das geschieht dadurch, daß das Gute und Schöne unter die Herrschaft der Wahrheit tritt. Gefühl und Wille ordnen sich bei Herder dem Verstande unter. — Der Gedankenkreis der Kalligone, insofern er dem ästhetischen Erleben Normen geben und ihm ein Ideal erschließen will, ist nur eine Stimme aus der Gesamtphilosophie Herders; aus jener Philosophie, die für die Menschheit das Ziel der reinen Humanität ersehen hatte, als eines Zusammengehens des Guten und des Schönen unter dem Szepter der Wahrheit.

---

[1]) a. a. O. Bd. XXII, S. 78.

Sachverzeichnis.

Die Ziffern geben die Seitenzahlen an.

Die zugehörigen Seitenzahlen der Kalligone (a. a. O. Bd. XXII) sind durch KA. bezeichnet.

Die zugehörigen Seitenzahlen der Kritik der Urteilskraft (a. a. O.) sind durch KU. bezeichnet.[1])

[1]) Für die Kritik der Urteilskraft habe ich das vortreffliche Register der Ausgabe von Vorländer (siehe S. X) mit der gütigen Erlaubnis des Herrn Verfassers und des Herrn Verlegers häufig zu Rate ziehen können. Ich spreche diesen beiden Herren für ihr freundliches Entgegenkommen meinen ergebensten Dank aus.

Personenverzeichnis.

[1]) Zu S. 62, Anm. Kurz vor dem Druck dieses letzten Bogens sind die auf S. 62 erwähnten Abhandlungen Vorländers, zusammen mit anderen wertvollen Aufsätzen, in Buchform erschienen: Karl Vorländer: Kant — Schiller — Goethe. Leipzig (Dürr), 1907. — In der Anm. der S. 62, Zeile 2 bitte ich Vaihinger statt Raihinger zu lesen.

Verzeichnis der besprochenen Schriften Herders und Kants.

Herder.

Kant.

Verzeichnis der Zitate aus der Kalligone und der Kritik der Urteilskraft.

Die fettgedruckten Ziffern geben die Seitenzahlen der Kalligone bzw. der Kritik der Urteilskraft an. Die übrigen Ziffern bezeichnen die zugehörigen Seitenzahlen des vorliegenden Buches.

Kalligone.

Kritik der Urteilskraft.

Druck von Oswald Schmidt in Leipzig.







